

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

LA PINTURA DEL MAR: CONCEPTOS GENERALES,
SENSACIÓN DE INFINITUD Y RELACIONES CON LA
PINTURA VALENCIANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL
SIGLO XIX

ESTHER FERRER MONTOLIU

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 21 de novembre de 2008 davant un tribunal format per:

- Dr. Fco. Javier Pérez Rojas
- Dr. Jesús Gutiérrez Burón
- Dr. Juan Manuel Juan Martorell
- Dra. M^a del Mar Lozano Bartolozzi
- Dr. José Luis Alcaide Delgado

Va ser dirigida per:

Dr. Eliseo Trenc Ballester

Dr. Juan Alberto Kurz Muñoz

©Copyright: Servei de Publicacions
Esther Ferrer Montoliu

Dipòsit legal: V-1040-2010

I.S.B.N.: 978-84-370-7559-4

Edita: Universitat de València

Servei de Publicacions

C/ Arts Gràfiques, 13 baix

46010 València

Spain

Telèfon:(0034)963864115



UNIVERSIDAD DE VALENCIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**La pintura del mar:
Conceptos generales,
sensación de infinitud y
relaciones con la pintura valenciana
de la segunda mitad del siglo XIX**

Tesis Doctoral presentada por:
Esther Ferrer Montoliu

Dirigida por:
Juan Alberto Kurz Muñoz
Eliseo Trenc Ballester

Valencia, 2008

© Copyright 2006-2007, Esther Ferrer Montoliu, Gières, France.

Esta tesis ha sido realizada utilizando el sistema tipográfico informático L^AT_EX.

La bibliografía ha sido organizada mediante el sistema **BiBTeX** utilizando el paquete de humanidades **jurabib**, el estilo artístico **artbib** y para la separación en secciones el paquete **bibtopic**.

La organización del catálogo de obras se ha hecho con el paquete **tablas**.

Su redacción ha sido llevada a cabo con el soporte del ordenador Acer *Thalassa* y ejecutada con el sistema Linux Mandrake.

Esta tesis está disponible en la biblioteca y en la pagina web de la Universidad de Valencia.

A Valerio.

Agradecimientos

Manifiesto mi eterna gratitud a todas las personas que me han acompañado en el camino que ha supuesto llevar a término esta tesis. En especial a mi familia y a mis amigos cercanos que han soportado mis vacilaciones, dudas y nervios tanto desde la distancia como en los momentos de cercanía. A Valerio por su incondicional apoyo tanto en las cuestiones técnicas del trabajo como morales de este largo devenir siendo un punto de anclaje fuerte y unánime empujándome a seguir adelante en los momentos de incerteza. A Juan por nuestras conversaciones que me han aclarado dudas y me han abierto nuevas perspectivas. A Eliseo Trenc por su interés y disposición. Y por último a Juan Alberto Kurz que además de director me ha demostrado su amistad incondicional apoyándome y guiándome en mi trabajo. No quiero olvidar a todas aquellas personas que a lo largo de estos años y desde las instituciones a las que he acudido han mostrado su disponibilidad facilitándome servicialmente mi trabajo.

Abstract

The present thesis addresses marine painting and the general concepts underlying it. It sets out to demonstrate how the image of the sea as a phenomenological path, and the components that define its aesthetic materiality, can represent the feeling of infinity that the image evokes, starting from the consideration that the idea of infinity is written into the image of the sea as a reality. We were guided in our interpretation by the methodology of the imaginary by Gilbert Durand and the phenomenology of Gaston Bachelard and Merleau-Ponty in order to demonstrate that the sea, as image, is not only based on its reality, but it can also relate to different values which subjectivize its figure, giving it potential as a figure. On these principles we have constructed the various proposals analysed in this work. The work is structured in three parts and is based on the field of metaphysics. In the first part we determined the values and relationships that confer aesthetic personality to the sea and that are identified through color, motion and sound, extrapolating its infinity as an independent concept that is the object of individual study in the second part. Set in the context of XIX century European painting, its interpretation is based on the intersection of two ontologically opposed axes that determine the dynamics of its idea: Its horizontality, seen from its unlimitedness and from the cyclical perspective of its temporality, that has the image of the journey and of the ship as interpretation keys; And its verticality, perceived from the notion of depth and interpreted from the bidirectionality of its concept, which revealed to us the experience of the immanent and existential transcendence of the sea through the representation of the shipwreck. This suggestion guided us in the last part towards an interpretation of the feeling of the infinity of the sea in the Valencian painting of the second half of the XIX century, establishing the values and the means of representation used in understanding it, keeping as representatives the pure marine painters headed firstly by Rafael Monleón, Javier Juste, Salvador Abril, Enrique Saborit, Benito Lleónart and Pedro Ferrer, and secondly by Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla and Antonio Muñoz Degraín. As a result of our analysis, we state that the sea, as a paradoxical and contradictory figure, creates the expression of its infinity from different perspectives. We demonstrated that the purpose of the selected artists was not only to modify the reality of the sea image relying on the imagination to capture the feeling of infinity that it suggests, but also to pursue the meaning of its existence through its own concepts and values.

Resumen

El trabajo realizado ha pretendido abordar la pintura del mar y los conceptos generales que la representan. Se ha intentado demostrar cómo a través de la imagen del mar entendida como trayecto fenomenológico y los componentes que definen su materialidad estética se puede representar la sensación de infinitud que la misma evoca partiendo de la consideración de que su idea se encuentra inscrita en su misma imagen como realidad. En nuestra interpretación nos hemos dejado guiar por la metodología del imaginario de Gilbert Durand y de la fenomenología de Gaston Bachelard y Merleau-Ponty demostrando que el mar como imagen no se centra tan sólo en su realidad sino que es libre de ser relacionado con diferentes valores que subjetivizan su figura confiriéndole gran potencialidad como figura. Sobre estas coordenadas hemos construido las diferentes propuestas analizadas. El estudio ha adoptado una estructura tripartita y se ha movido dentro del campo de la metafísica. En la primera parte se han determinado los valores y las relaciones que dan personalidad estética al mar singularizados en el color, el movimiento y el sonido extrapolando su infinitud como concepto autónomo y como objeto de estudio individual de la segunda parte. Basándonos en el contexto pictórico europeo del siglo XIX su lectura se ha hecho desde el cruce de dos ejes ontológicamente opuestos que determinan el dinamismo de su idea: Su horizontalidad abordada desde su ilimitación y desde la perspectiva cíclica de su temporalidad tomando la figura del viaje y del barco como medios de interpretación. Y su verticalidad entendida desde la noción de profundidad y enfocada desde la bidireccionalidad de su concepto que nos ha revelado la experiencia de trascendencia inmanente y existencial del mar a través de la representación del naufragio. Esta propuesta nos ha guiado en nuestra última parte hacia una interpretación del sentimiento de infinitud del mar en la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX estableciendo los valores y los medios de representación utilizados en su captación teniendo como representantes al grupo de los llamados marinistas puros encabezados en primer lugar por Rafael Monleón, Javier Juste, Salvador Abril, Enrique Saborit, Benito Lleónart y Pedro Ferrer y en segundo por Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla y Antonio Muñoz Degraín. Con nuestro estudio hemos constatado que el mar como figura paradójica y contradictoria incita la expresión de su infinitud desde perspectivas diversas. Hemos demostrado que la finalidad de los artistas seleccionados no ha sido sólo modificar la realidad de la imagen del mar apoyándose en la imaginación para capturar la sensación de infinito que la misma preludia sino ir en la búsqueda del sentido de su existencia a través de los conceptos y valores del mismo.

Índice general

Introducción	1
I Materialidad Estética del Mar	5
1. Hacia una estética del mar	7
1.1. La imagen del mar	7
1.2. El mar como experiencia estética	9
1.3. Definición de una estética del mar	11
1.3.1. Componentes	16
1.3.2. Diferencias	20
El Agua	20
El Río	27
1.3.3. Relaciones y parámetros de lectura	33
El viento y los fenómenos meteorológicos	39
Rocas, arrecifes, playa	48
2. El color	57
2.1. El color del mar como experiencia perceptiva	57
2.2. El azul del espacio marino	58
2.2.1. La luz propia del mar	60
2.2.2. Estados diferentes del mar	65
2.2.3. Los diferentes mares	67
2.3. La monocromía del azul y del blanco	75
2.3.1. Azul	75
2.3.2. Blanco	80
3. El movimiento	81
3.1. Ritmo, diferencia y dinámica del mar	81
3.2. Las olas	91
4. El sonido	99
4.1. La experiencia sonora del mar	99
4.2. La escucha del silencio	103
4.2.1. El silencio metafísico del mar	106

II La emoción poética de la infinitud marina en la pintura europea del siglo XIX: Clave de lectura	109
5. El infinito y el mar	111
5.1. La paradoja del infinito	111
5.2. El valor del infinito marino	113
5.3. El infinito del mar y otros espacios	129
5.3.1. La montaña	129
5.3.2. El desierto	142
5.3.3. La llanura	153
5.3.4. El cielo	158
6. Las dimensiones del infinito marino: Propuesta interpretativa	175
6.1. Definición	175
6.2. Dimensión horizontal	176
6.2.1. La visión horizontal: Significado e interpretación	176
La vista horizontal	176
La noción de horizonte	179
6.2.2. El horizonte marino	181
6.2.3. El espacio y el tiempo horizontal del mar: Precisiones terminológicas	183
6.3. Dimensión vertical	184
6.3.1. La poética de la profundidad y sus espacios	184
6.3.2. La verticalidad marina: Noción y fundamentos teóricos	185
La contemplación	185
La captación de la realidad	186
La intuición	186
La experiencia del abismo	187
7. La dimensión horizontal	189
7.1. La mirada sin horizonte. La inmensidad marina como experiencia visual del infinito	189
7.1.1. Significado	189
7.1.2. El concepto de vacío	190
7.1.3. La contemplación de la horizontalidad marina	190
Puntos de vista de la horizontalidad	191
7.2. El viaje como experiencia de infinito	204
7.2.1. Concepto	204
7.2.2. La experiencia de la partida	207
7.2.3. Experiencia sublime	209
7.2.4. Experiencia del límite	217
El color del silencio	221
El viaje hacia latitudes extremas	229
7.3. La temporalidad del horizonte marino	231
7.3.1. La idea de perspectiva cíclica	231
7.3.2. El barco como imagen de eternidad	233
7.3.3. La temporalidad del viaje: La figura del trayecto	239
7.3.4. Parámetros temporales del mar	244
Olas y remolinos	244
Regeneración	244
Repetición	245

Circularidad	247
Relación con el tiempo cíclico	248
8. La dimensión vertical	251
8.1. El naufragio como expresión de infinito	251
8.1.1. El mar como discurso de fatalidad	251
8.1.2. La experiencia trascendente	253
Concepto	253
La nada como ausencia	254
La trascendencia inmanente	255
8.1.3. La experiencia existencial	262
Noción	262
El infinito vivido	263
La inmersión	264
La dramaturgia humana	273
El infinito contemplado	278
La contemplación interiorizada	279
La contemplación como refugio	282
8.2. Momentos visibles de la verticalidad del mar	287
8.2.1. Fragmentos de infinito	287
8.2.2. Turgencias en metamorfosis	292
Las olas	292
Torbellino	296
Neblinas, brumas y reflejos	301
 III La sensación de infinitud marina: Valores y relaciones en la pintura valenciana del mar de la segunda mitad del siglo XIX	 309
9. La poética del mar en los pintores valencianos	311
9.1. La dificultad de una visión unitaria del mar	311
9.2. Componentes expresivos	336
9.2.1. Mares	337
El Mediterráneo	339
9.2.2. Colores	347
Momentos cromáticos del mar	354
El amanecer	355
El crepúsculo	355
La noche	356
9.3. La sinestesia de los sentidos en la percepción del mar	361
9.3.1. La sensación visual	361
Posición	362
Mar y cielo	362
Mar y tierra	366
9.3.2. La escucha del movimiento	375
La fuerza del movimiento	375
El viento como amenaza	376
Lo móvil contra lo estático	379
La revelación de lo táctil	380
La fuerza del silencio	382

Como indicio de lo ilimitado	384
Como reposo meditativo	385
Como regeneración	385
El sonido creado	386
Batallas y combates	388
La voz del puerto	389
La playa como esparcimiento	395
10.La captación de la sensación de infinitud del mar en los pintores valencianos	399
10.1. Concepto	399
10.2. Representación	400
10.3. Valores	402
11.Rafael Monleón y Torres	403
11.1. Encuadre biográfico	403
11.2. Valores	418
11.2.1. Mirada sin horizonte	418
11.2.2. La sublimidad del horizonte	422
11.2.3. Concepción cíclica de la existencia	427
11.2.4. Ritmo y retorno	429
11.2.5. La verticalidad vivida	431
11.2.6. La verticalidad contemplada	437
12.Salvador Abril	441
12.1. Encuadre biográfico	441
12.2. Valores	446
12.2.1. Mirada sin horizonte	446
12.2.2. La verticalidad vivida	448
12.2.3. La verticalidad contemplada	448
12.2.4. Fragmentos de infinito	451
12.2.5. Ritmo y retorno	454
13.Javier Juste y Cervero	457
13.1. Encuadre biográfico	457
13.2. Valores	459
13.2.1. La verticalidad contemplada	459
14.Pedro Ferrer Calatayud	463
14.1. Encuadre biográfico	463
14.2. Valores	467
14.2.1. La verticalidad vivida	467
14.2.2. La verticalidad contemplada	471
14.2.3. Fragmentos de infinito	472
14.2.4. La experiencia del tiempo cíclico	474
15.Benito Lleó y Senent	481
15.1. Encuadre biográfico	481
15.2. Valores	482
15.2.1. La verticalidad vivida	482
16.Enrique Saborit y Aroza	485

16.1. Encuadre biográfico	485
16.2. Valores	485
16.2.1. La verticalidad vivida	486
17. Antonio Muñoz Degraín	489
17.1. Encuadre biográfico	489
17.2. Valores	493
17.2.1. La experiencia del tiempo cíclico	493
18. Ignacio Pinazo Camarlench	501
18.1. Encuadre biográfico	501
18.2. Valores	503
18.2.1. El vacío marino como tranquilidad	503
La playa como refugio	505
La experiencia de la ósmosis	509
18.2.2. La experiencia de la partida	512
18.2.3. La experiencia del tiempo cíclico	515
19. Joaquín Sorolla y Bastida	517
19.1. Encuadre biográfico	517
19.2. Valores	525
19.2.1. El vacío marino como tranquilidad	525
19.2.2. La frontera imaginaria	534
19.2.3. La experiencia del trayecto	536
19.2.4. Ritmo y retorno	538
19.2.5. La experiencia del tiempo cíclico	541
Conclusión	543
 IV Documentación	 553
Catálogo de Obras y Artistas Seleccionados	555
Rafael Monleón y Torres	556
Óleos	556
Acuarelas	600
Aguafuertes y Dibujos	620
Antonio Muñoz Degraín	628
Ignacio Pinazo Camarlench	645
Javier Juste y Cervero	684
Pedro Ferrer Calatayud	689
Salvador Abril y Blasco	705
Joaquín Sorolla y Bastida	718
Marinistas Menores	756
Benito Lleónart	756
Enrique Saborit	758
Bibliografía	761
Monografías	761
Artículos	789
Catálogos de Exposiciones	812

Prensa Valenciana de la Época	829
Archivos consultados	833

Índice de figuras

1.1.	William Turner, <i>Vimieux</i>	20
1.2.	Arkhip Kouindji, <i>El Lago de Ladoga</i>	21
1.3.	Claude Monet, <i>Placas de hielo en el Sena en Bougival</i>	22
1.4.	Antonio Muñoz, <i>María Magdalena</i>	24
1.5.	William Turner, <i>Lluvia, vapor, velocidad</i>	25
1.6.	Antonio Muñoz, <i>Río Piedra</i>	30
1.7.	Antonio Muñoz, <i>Desfiladero de los Gaitanes</i>	31
1.8.	Ivan Aivazovsky, <i>El Volga</i>	33
1.9.	Eugène Boudin, <i>Cielo nublado sobre un mar calmado</i>	35
1.10.	Pierre Henri de Valenciennes, <i>En Roma, estudio del cielo cargado de nubes</i>	37
1.11.	Joaquín Sorolla, <i>Estudio de Nubes</i>	38
1.12.	John Constable, <i>Estudio de nubes</i>	40
1.13.	Eugène Delacroix, <i>Estudio de cielo nublado</i>	41
1.14.	Ludolf Backhuysen, <i>Golpe de viento</i>	42
1.15.	Paul Huet, <i>Gran marea de equinocio en los alrededores de Honfleur</i>	43
1.16.	Eliseo Meifren, <i>Marina</i>	44
1.17.	John Constable, <i>La bahía de Weymouth con la tempestad acercándose</i>	45
1.18.	John Constable, <i>La bahía de Weymouth</i>	46
1.19.	Théodore Gudin, <i>Sacrificio del capitán Desse</i>	48
1.20.	Joaquín Mir, <i>Costa de Mallorca</i>	50
1.21.	Salvador Abril, <i>La Cueva Misteriosa</i>	51
1.22.	Pedro Ferrer, <i>Costa de Argel</i>	52
1.23.	Camille Corot, <i>El mar visto desde lo alto de los arrecifes</i>	53
1.24.	Eugène Isabey, <i>Señores en la playa de Schveningen</i>	55
2.1.	Pedro Ferrer, <i>Amanecer</i>	60
2.2.	Claude Monet, <i>La cabaña de los aduaneros, efecto de tarde</i>	61
2.3.	Rafael Monleón, <i>Atardecer</i>	62
2.4.	Joaquín Sorolla, <i>Puesta de sol</i>	63
2.5.	Joseph Vernet, <i>La noche: un puerto de mar al claro de la luna</i>	64
2.6.	Salvador Abril, <i>Cabo de Palos</i>	65
2.7.	Joaquín Mir, <i>Cueva</i>	66
2.8.	Henri Zuber, <i>Le Hollandisch Diep</i>	67
2.9.	Pedro Ferrer, <i>Nublado</i>	68
2.10.	Claude Monet, <i>Mar agitada en Etretat</i>	69
2.11.	Vincent Van Gogh, <i>Mar en Les Saintes-Maries-de-la-Mer</i>	70
2.12.	Rafael Monleón, <i>Peña del Buey</i>	72
2.13.	Pierre Prins, <i>En el Canal de La Mancha, por la noche, en Berck</i>	72
2.14.	Gustave Courbet, <i>La inmensidad</i>	73

2.15.	Peder Balke, <i>Bocetos de una serie de paisajes nórdicos</i>	74
2.16.	Gustave Courbet, <i>Mar en calma en Palavas</i>	77
2.17.	Rafael Monleón, <i>Capeando el huracán</i>	78
2.18.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	79
3.1.	Gustave Courbet, <i>La tromba. Etretat</i>	86
3.2.	Théodore Gudin, <i>Tempestad en las costas de Belle-Ile</i>	87
3.3.	Javier Juste, <i>Barco entrando en puerto en tempestad</i>	88
3.4.	Joaquín Sorolla, <i>Rompeolas en San Sebastián</i>	89
3.5.	Utagawa Hiroshige, <i>Mujer en una barca durante una fiesta</i>	90
3.6.	Henry Brokman, <i>Popa del Alda. Mar picada</i>	91
3.7.	Henri Rivière, <i>Aguacero sobre el mar</i>	92
3.8.	Henri Rivière, <i>Rocas y olas</i>	93
3.9.	Rafael Monleón, <i>Marejadilla</i>	94
3.10.	Gustave Courbet, <i>La ola</i>	95
3.11.	Gustave Courbet, <i>La ola</i>	96
3.12.	Katsushika Hokusai, <i>Uraga, provincia de Sagami</i>	97
4.1.	Christian Dahl, <i>Invierno en el fiordo de Song</i>	104
4.2.	Johan Christian Dahl, <i>Madre y niño en el mar</i>	107
5.1.	James Hamilton Hay, <i>Marina</i>	115
5.2.	Gerardo Starnina, <i>Tebaida</i>	117
5.3.	Tintoretto, <i>Cristo mar de Galilea</i>	118
5.4.	Leonardo da Vinci, <i>La Anunciación</i>	120
5.5.	Jean-Antoine Watteau, <i>Embarque hacia la isla de Cythera</i>	120
5.6.	Leonardo da Vinci, <i>El diluvio</i>	122
5.7.	Caspar Friedrich, <i>Monje en la orilla del Mar</i>	123
5.8.	William Turner, <i>Paz. Entierro en el mar</i>	124
5.9.	Eugène Delacroix, <i>El mar visto desde la altitud de Dieppe</i>	125
5.10.	Eugène Boudin, <i>Figuras en la playa</i>	126
5.11.	Gustave Courbet, <i>La ola</i>	127
5.12.	Claude Monet, <i>Impression, soleil levant</i>	128
5.13.	Jan Van Eyck, <i>La Virgen del Cancelier Rolin</i>	130
5.14.	Peter Brueghel El Viejo, <i>Paisaje alpestre</i>	131
5.15.	Gustave Doré, <i>La Catastrophe du Mont Cervin</i>	133
5.16.	Horace Vernet, <i>Joseph Vernet attaché à un mât dans un tempête</i>	134
5.17.	Carlos de Haes, <i>Picos de Europa</i>	135
5.18.	Caspar Friedrich, <i>Promeneur sur une mer de nuages</i>	139
5.19.	Ferdinand Hodler, <i>Regard sur l'infini</i>	140
5.20.	Antonio Muñoz, <i>La gruta de los profetas</i>	144
5.21.	Léon Adolphe Auguste Belly, <i>Peregrinos</i>	145
5.22.	Eugène Fromentin, <i>Le Pays de la soif</i>	147
5.23.	Pietro di Sano, <i>La penitencia</i>	148
5.24.	Giovanni di Pietro Spagna, <i>San Jerónimo</i>	150
5.25.	Gustave Achille Guillaumet, <i>El desierto</i>	150
5.26.	Maxime Noire, <i>El espacio</i>	152
5.27.	Théodore Rousseau, <i>La llanura</i>	154
5.28.	Eugène Delacroix, <i>Amplia llanura</i>	156
5.29.	Gustave Caillebotte, <i>Campo amarillo y rosa</i>	159

5.30.	Jan Van Eyck, <i>El último Juicio con la Virgen y San Juan</i>	161
5.31.	Rubens, <i>Galería Medicis</i>	162
5.32.	William Turner, <i>Estudio de Montaña y cielo</i>	164
5.33.	Alexander Cozens, <i>Antes de la tormenta</i>	165
5.34.	John Constable, <i>LLuvia de tormenta sobre el mar</i>	166
5.35.	Pierre-Henri Valenciennes, <i>En Rocca di Papa</i>	166
5.36.	Eugène Boudin, <i>Estudio de cielo con nubes blancas</i>	168
5.37.	Caspar Friedrich, <i>Las edades de la vida</i>	169
5.38.	Masolino, <i>Político de la Virgen de las Nieves</i>	170
7.1.	Willem Van de Velde, <i>Marina en tiempo de calma</i>	193
7.2.	Willem Van de Velde, <i>Mar en tiempo de calma</i>	194
7.3.	Willem Van de Velde El Joven, <i>Mar en tiempo de calma</i>	195
7.4.	Joseph Mallord William, <i>Amanecer después del naufragio</i>	196
7.5.	Gustave Courbet, <i>A orilla del mar a Palavas</i>	197
7.6.	James McNeill Whistler, <i>Armonía en azul y argento</i>	198
7.7.	Caspar Friedrich, <i>Acantilados blancos de Rüngen</i>	200
7.8.	Gustave Courbet, <i>Honfleur, desembocadura del Sena</i>	201
7.9.	Eva Gonzalés, <i>Vista de la playa de Dieppe</i>	202
7.10.	Edouard Manet, <i>Trabajadores del mar</i>	202
7.11.	Joaquín Sorolla, <i>Barca en la playa</i>	203
7.12.	François Auguste Biard, <i>Vista del océano glacial</i>	205
7.13.	Ivan Aivazovski, <i>Escuadra rusa</i>	207
7.14.	Edouard Manet, <i>Vapor partiendo. Boulogne</i>	208
7.15.	John Constable, <i>Playa de Brighton</i>	211
7.16.	Ivan Aivazovsky, <i>Noche en claro de luna</i>	215
7.17.	Hendrik-Willem Mesdag <i>Crepúsculo</i>	216
7.18.	John Brett, <i>Britannia's Realm</i>	216
7.19.	Vassili Polenov, <i>Estanque invadido por hojas</i>	219
7.20.	Gustave Doré, <i>Ilustración para el libro de Colderige</i>	220
7.21.	François Auguste Biard, <i>Bahía de la Magdalena</i>	222
7.22.	Caspar Friedrich, <i>Mar Glacial</i>	223
7.23.	Frederick Edwin Church, <i>Los icebergs</i>	225
7.24.	Peder Balke, <i>El Cabo Norte</i>	227
7.25.	Peder Balke <i>Esbozo de una serie de paisajes nórdicos</i>	228
7.26.	Ivan Aivazovski, <i>Iceberg</i>	230
7.27.	William Turner, <i>Navío de Guerra El Temerario</i>	234
7.28.	Antonio De Brugada Vila, <i>El Vapor Isabel II en una marejada</i>	235
7.29.	Caspar Friedrich, <i>Luna sobre el mar</i>	237
7.30.	Henry Brokman, <i>El Alda. Calma en sinfonía gris</i>	238
7.31.	Victor Hugo, <i>Barco</i>	240
7.32.	Eugène Colliau, <i>El remolcador</i>	241
7.33.	Gustave Le Gray, <i>Marina sin cielo, un barco</i>	242
7.34.	Henry Moore, <i>Marina</i>	244
7.35.	Eugène Isabey, <i>Efecto de olas</i>	245
7.36.	Carlos de Haes, <i>Rompientes</i>	246
7.37.	Utagawa Hiroshige, <i>Paisaje ne los remolinos de Awa</i>	248
7.38.	John Constable, <i>El mar en Brighton</i>	249
8.1.	Théodore Géricault, <i>Escena de diluvio</i>	256

8.2.	John Martin, <i>Cristo calmando la tempestad</i>	257
8.3.	Ivan Aivazovsky, <i>La novena ola</i>	260
8.4.	Ivan Aivazovsky, <i>La Creación</i>	261
8.5.	Eugène Isabey, <i>Naufregio de los res mástiles del Emily</i>	262
8.6.	Jan Porcellis, <i>Barcos holandeses</i>	265
8.7.	Simon de Vlieger, <i>Barco naufragando</i>	266
8.8.	Albert Cuyp, <i>Barcos en el estuario Hollands Diep</i>	267
8.9.	Jacob Van Ruisdael, <i>Tempestad</i>	268
8.10.	Louthenbourg, <i>Naufregio</i>	269
8.11.	William Turner, <i>Nubes de lluvia sobre el mar</i>	270
8.12.	Théodore Gudin, <i>El sacrificio del Capitán Desse hacia el “Columbius”</i>	271
8.13.	William Turner, <i>Tormenta (naufregio)</i>	272
8.14.	Eugène Isabey, <i>Incendio del Steamer Austria</i>	273
8.15.	William Turner, <i>Incendio en el mar</i>	275
8.16.	Ivan Aivazovsky, <i>Combate naval a lo largo de Navarin</i>	276
8.17.	Edouard Manet, <i>El combate del Kearsarge y del Alabama</i>	277
8.18.	William Turner, <i>Naufregio del Hastings</i>	281
8.19.	Pierre-Emile Barthelemy, <i>Naufregio en la costa bretona</i>	284
8.20.	Claude-Joseph Vernet, <i>El naufragio</i>	285
8.21.	Ivan Aivazovsky <i>Naufregio</i>	286
8.22.	Théodore Gudin, <i>Salvación de un navío naufragado</i>	287
8.23.	Géricault, <i>La Balsa de la Medusa</i>	288
8.24.	Edouard Manet, <i>La evasión de Rochefort</i>	290
8.25.	Edouard Manet, <i>La evasión de Rochefort</i>	291
8.26.	Victor Hugo, <i>Ma destinée</i>	293
8.27.	Antonio Brugada, <i>Naufregio de un navío francés</i>	294
8.28.	Théodore Gudin, <i>El incendio del Kent</i>	295
8.29.	Ivan Aivazovsky, <i>La ola</i>	296
8.30.	Gustave Courbet, <i>La ola</i>	297
8.31.	Katsushika Hokusai, <i>La gran ola</i>	298
8.32.	William Turner, <i>Pescando</i>	299
8.33.	Gillray, <i>Mar brava</i>	300
8.34.	Artan, <i>Epave</i>	301
8.35.	Victor Hugo, <i>En la bruma</i>	302
8.36.	Victor Hugo, <i>El faro de Casquets</i>	303
8.37.	William Turner, <i>Tormenta de nieve</i>	304
8.38.	William Turner, <i>Pedazo de mar</i>	305
8.39.	William Turner, <i>Brumas</i>	306
8.40.	William Turner, <i>Mar bravo</i>	307
8.41.	Thomas Jones, <i>Reflejo</i>	307
9.1.	Heliodoro Guillén, <i>La última borrasca</i>	315
9.2.	Mariano Lafuente, <i>Marina</i>	316
9.3.	Ignacio Pinazo, <i>Escena de playa</i>	327
9.4.	Antonio Muñoz, <i>Fragata Numancia</i>	329
9.5.	Antonio Muñoz, <i>El Bósforo</i>	330
9.6.	Joaquín Sorolla, <i>Comiendo en la barca</i>	332
9.7.	Joaquín Sorolla, <i>Cabo de San Antonio</i>	333
9.8.	Joaquín Sorolla, <i>Mar de Jávea</i>	334
9.9.	Joaquín Sorolla, <i>Playa de Gros</i>	335

9.10.	Ignacio Pinazo, <i>Paisaje con barcas</i>	337
9.11.	Antonio Muñoz, <i>Playa del Cantábrico</i>	338
9.12.	Joaquín Sorolla, <i>Jávea</i>	341
9.13.	Rafael Monleón, <i>Calma en el Puerto</i>	342
9.14.	Ignacio Pinazo, <i>Barca de pesca</i>	343
9.15.	Antonio Muñoz, <i>Un rincón de Venecia</i>	344
9.16.	Antonio Muñoz, <i>El Líbano desde el mar</i>	345
9.17.	Salvador Abril, <i>Marina</i>	346
9.18.	Joaquín Sorolla, <i>Pescadores</i>	347
9.19.	Rafael Monleón, <i>Combate del Callao</i>	348
9.20.	Rafael Monleón, <i>Navío catalán</i>	349
9.21.	Ignacio Pinazo, <i>Mirando al mar</i>	350
9.22.	Ignacio Pinazo, <i>Grupo en la playa</i>	351
9.23.	Ignacio Pinazo, <i>Playa</i>	352
9.24.	Ignacio Pinazo, <i>Barca en el puerto</i>	353
9.25.	Joaquín Sorolla, <i>Mar de Jávea</i>	354
9.26.	Ignacio Pinazo, <i>Anochece en la playa</i>	356
9.27.	Rafael Monleón, <i>El faro de calais</i>	358
9.28.	Rafael Monleón, <i>Fragata Resolución</i>	359
9.29.	Antonio Muñoz, <i>Noche clara</i>	360
9.30.	Rafael Monleón, <i>Goleta Cruz Brasil</i>	364
9.31.	Rafael Monleón, <i>Fragata Sagunto</i>	364
9.32.	Joaquín Sorolla, <i>Mar de tormenta. Valencia</i>	365
9.33.	Rafael Monleón, <i>Puerto de Valencia</i>	365
9.34.	Joaquín Sorolla, <i>Barcas al sol poniente</i>	366
9.35.	Joaquín Sorolla, <i>Mar y rocas de San Esteban</i>	367
9.36.	Antonio Muñoz, <i>Refugio de Piratas</i>	368
9.37.	Rafael Monleón, <i>Marina con montes</i>	370
9.38.	Rafael Monleón, <i>Entrando a puerto</i>	371
9.39.	Rafael Monleón, <i>Varadero</i>	371
9.40.	Ignacio Pinazo, <i>Playa</i>	372
9.41.	Ignacio Pinazo, <i>Playa con cabaña</i>	372
9.42.	Joaquín Sorolla, <i>Chicos nadando</i>	373
9.43.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	374
9.44.	Salvador Abril, <i>Turbonada</i>	377
9.45.	Joaquín Sorolla, <i>Tormenta sobre el mar</i>	378
9.46.	Rafael Monleón, <i>Puerto de Laredo</i>	380
9.47.	Rafael Monleón, <i>Rada de Alicante</i>	381
9.48.	Joaquín Sorolla, <i>Vuelta de la pesca</i>	382
9.49.	Joaquín Sorolla, <i>Playa de Valencia</i>	383
9.50.	Ignacio Pinazo, <i>En la playa</i>	383
9.51.	Ignacio Pinazo, <i>Anochece en la escollera III</i>	384
9.52.	Ignacio Pinazo, <i>Anochece en la escollera II</i>	385
9.53.	Ignacio Pinazo, <i>Barca a la puesta del sol</i>	386
9.54.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	387
9.55.	Rafael Monleón, <i>Defensa de Carraca</i>	388
9.56.	Rafael Monleón, <i>Combate de Trafalgar</i>	389
9.57.	Joaquín Sorolla, <i>Puerto de Valencia</i>	390
9.58.	Rafael Monleón, <i>Varadero</i>	391
9.59.	Ignacio Pinazo, <i>Barco de vapor</i>	391

9.60.	Joaquín Agrasot, <i>Puerto de Alicante</i>	392
9.61.	Antonio Muñoz, <i>Puerto de Bilbao</i>	393
9.62.	Rafael Monleón, <i>Barcas</i>	393
9.63.	Ignacio Pinazo, <i>En el espigón</i>	394
9.64.	Ignacio Pinazo, <i>Gallinas en la playa</i>	395
9.65.	Ignacio Pinazo, <i>Playa con rebaño</i>	396
9.66.	Joaquín Sorolla, <i>Playa de Valencia</i>	396
9.67.	Cecilio Pla, <i>Playa</i>	397
9.68.	José Benlliure, <i>Falconara</i>	398
11.1.	Rafael Monleón, <i>Olas de mar</i>	404
11.2.	Rafael Monleón, <i>El Cabo de San Antonio</i>	405
11.3.	Jean-Paul Clays, <i>Barcos cerca de Dordrecht</i>	407
11.4.	Rafael Monleón, <i>Costa de Inglaterra</i>	408
11.5.	Rafael Monleón, <i>Marina con gaviotas</i>	409
11.6.	Rafael Monleón, <i>Defensa del Morro de la Habana</i>	411
11.7.	Rafael Monleón, <i>Hernán Cortés</i>	412
11.8.	Rafael Monleón, <i>Combate de Abtao</i>	412
11.9.	Rafael Monleón, <i>Ataque de Pagalungan</i>	413
11.10.	Rafael Monleón, <i>La escuadra griega, vencedora de Salamina</i>	414
11.11.	Rafael Monleón, <i>Acorazado Pelayo</i>	415
11.12.	Rafael Monleón, <i>Crucero-acorazado Emperador Carlos V</i>	416
11.13.	Rafael Monleón, <i>Marina de la Edad Media</i>	417
11.14.	Rafael Monleón, <i>Playa con figuras</i>	420
11.15.	Rafael Monleón, <i>Acantilado</i>	422
11.16.	Rafael Monleón, <i>Dos barcas</i>	424
11.17.	Rafael Monleón, <i>Amanecer con dos barcas</i>	425
11.18.	Rafael Monleón, <i>Remo, Velas y Vapor</i>	428
11.19.	Rafael Monleón, <i>Mar contra rocas</i>	430
11.20.	Rafael Monleón, <i>Corbeta Villa Bilbao</i>	432
11.21.	Rafael Monleón, <i>Naufragio del Crucero Gravina</i>	434
11.22.	Rafael Monleón, <i>Peña del Buey</i>	435
11.23.	Rafael Monleón, <i>Naufragio Torre del Hércules</i>	436
11.24.	Rafael Monleón, <i>Naufragio en las costas de Asturias</i>	438
12.1.	Salvador Abril, <i>Capenado</i>	444
12.2.	Salvador Abril, <i>Playa de Nazareth</i>	447
12.3.	Salvador Abril, <i>Naufragio del Reina Regente</i>	449
12.4.	Salvador Abril, <i>La Galerna</i>	450
12.5.	Salvador Abril, <i>A la deriva</i>	452
12.6.	Théodore Gudin, <i>El incendio del Kent</i>	453
12.7.	Salvador Abril, <i>La Cueva Misteriosa</i>	454
13.1.	Javier Juste, <i>Barco entrando en el puerto</i>	461
14.1.	Pedro Ferrer, <i>Averías en un día de Levante</i>	468
14.2.	Pedro Ferrer, <i>Sin rumbo</i>	469
14.3.	Pedro Ferrer, <i>Intentando salvamento</i>	470
14.4.	Pedro Ferrer, <i>Salvamento de un naufragio</i>	471
14.5.	Pedro Ferrer, <i>Sorteando la tempestad</i>	473

14.6.	Pedro Ferrer, <i>Salida de la luna</i>	475
14.7.	Pedro Ferrer, <i>Marina efecto de luna</i>	477
14.8.	Pedro Ferrer, <i>Salida del sol en la playa de Valencia</i>	478
14.9.	Pedro Ferrer, <i>Amanecer en la playa</i>	479
14.10.	Pedro Ferrer, <i>Amanecer</i>	479
15.1.	Benito Lleonart, <i>¡Dios dirá!</i>	482
16.1.	Enrique Saborit, <i>¡En peligro!</i>	487
17.1.	Antonio Muñoz, <i>Chubasco en Granada</i>	491
17.2.	Antonio Muñoz, <i>El Vesubio</i>	492
17.3.	Antonio Muñoz, <i>Puesta de sol</i>	494
17.4.	Antonio Muñoz, <i>Mar Muerto</i>	495
17.5.	Antonio Muñoz, <i>En Magdalena</i>	497
17.6.	Antonio Muñoz, <i>Marina</i>	498
18.1.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	504
18.2.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	505
18.3.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	506
18.4.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	507
18.5.	Ignacio Pinazo, <i>Escena en la playa</i>	508
18.6.	Ignacio Pinazo, <i>Barcos varados</i>	509
18.7.	Ignacio Pinazo, <i>Marina</i>	510
18.8.	Ignacio Pinazo, <i>En la playa</i>	511
18.9.	Ignacio Pinazo, <i>Bañistas</i>	511
18.10.	Javier Juste, <i>Regatas en el Puerto de Valencia</i>	513
18.11.	Ignacio Pinazo, <i>Puerto</i>	514
18.12.	Ignacio Pinazo, <i>Amanecer</i>	515
19.1.	Joaquín Sorolla, <i>Aún dicen que el pescado es caro</i>	521
19.2.	Joaquín Sorolla, <i>Noria, Jávea</i>	522
19.3.	Joaquín Sorolla, <i>Barcas de Pasajes</i>	524
19.4.	Joaquín Sorolla, <i>Mar de Zarauz</i>	526
19.5.	Joaquín Sorolla, <i>Contemplando el mar</i>	528
19.6.	Joaquín Sorolla, <i>Jávea</i>	530
19.7.	Joaquín Sorolla, <i>Playa de Valencia</i>	531
19.8.	Joaquín Sorolla, <i>Niño en el Baño</i>	532
19.9.	Joaquín Sorolla, <i>Playa de Valencia</i>	533
19.10.	Joaquín Sorolla, <i>Mar de Valencia</i>	535
19.11.	Joaquín Sorolla, <i>Escuadra de Valencia</i>	538
19.12.	Joaquín Sorolla, <i>Mar</i>	539
19.13.	Joaquín Sorolla, <i>Mar</i>	540
19.14.	Joaquín Sorolla, <i>Barca en la playa</i>	541

Índice de cuadros

1.1. Poética del mar	17
1.2. Valores estéticos del río frente al mar.	32
5.1. Arquetipos de infinito en la naturaleza.	173
9.1. Pintores valencianos con temática del mar	313
9.2. Obra valenciana de temática marinista premiada en las Exposiciones	320
11.1. Rafael Monleón: Participación en Exposiciones	406
11.2. Rafael Monleón: Obras premiadas en las Exposiciones	416
12.1. Salvador Abril: Obra marinista premiada en las Exposiciones	444
12.2. Salvador Abril: Participación en Exposiciones	445
13.1. Javier Juste: Participación en Exposiciones	460
14.1. Pedro Ferrer Calatayud: Participación en Exposiciones	465
15.1. Benito Lleonart: Participación en Exposiciones	484
16.1. Enrique Saborit: Participación en Exposiciones	487
19.1. Joaquín Sorolla: Participación en Exposiciones	519

Índice de obras

Rafael Monléon y Torres	556
Óleos	556
1. <i>Marina</i>	556
2. <i>Combate de El Callao (2 de mayo de 1866)</i>	557
3. <i>Combate de El Callao (2 de mayo de 1866)</i>	558
4. <i>Naufragio frente a la Torre de Hércules</i>	559
5. <i>Combate de Trafalgar, vista general 21 octubre 1821</i>	560
6. <i>Vista del ataque dado en El Callao por la escuadra chilena del almirante Lord Cochrane a la española del brigadier Vacaro (28 de febrero de 1819)</i>	561
7. <i>Defensa en el Morro de la Habana</i>	562
8. <i>Defensa del arsenal de La Carraca contra los cantonales (del 22 de julio al 5 de agosto de 1873)</i>	563
9. <i>Naufragio en las costas de Asturias</i>	564
10. <i>Remo, Velas, Vapor</i>	565
11. <i>Calma en el Puerto de Valencia</i>	566
12. <i>Fragata Sagunto capeando un temporal.</i>	567
13. <i>La rada de Alicante</i>	568
14. <i>Paleta de madera</i>	569
15. <i>Puerto de Laredo</i>	570
16. <i>Combate de Abtao, fragatas Villa de Madrid y Blanca, 7 de febrero de 1866</i>	571
17. <i>Barco español de guerra Reina Regente</i>	572
18. <i>Crucero Reina Regente (1888 - 1895)</i>	573
19. <i>Reina Regente</i>	574
20. <i>Hernán Cortés ordena al través sus navíos (1519)</i>	575
21. <i>Escuadra Griega. 480 a.c. Batalla de Salamina</i>	576
22. <i>Combate del navío español Catalán con el británico Mary 1719</i>	577
23. <i>Aviso de guerra. El Marques del Duero capeando un huracan en el mar de china.</i>	578
24. <i>Aviso de guerra de 2ª clase Juan Sebastiano el Cano</i>	579
25. <i>Faro de Calais</i>	580
26. <i>Acorazado Pelayo</i>	581
27. <i>Puerto de Valencia</i>	582
28. <i>Marina con montes al fondo</i>	583
29. <i>Varadero</i>	584
30. <i>Varadero</i>	585
31. <i>Atardecer</i>	586
32. <i>Acantilado</i>	587
33. <i>Dos barcas con vela</i>	588
34. <i>Entrando a puerto</i>	589

35.	<i>Rocas en la arena. Montes al fondo</i>	590
36.	<i>Playa con dos figuras</i>	591
37.	<i>Marejadilla</i>	592
38.	<i>Cabaña en la orilla del mar</i>	593
39.	<i>Mar contra rocas</i>	594
40.	<i>Amanecer con dos barcas</i>	595
41.	<i>Barcas</i>	596
42.	<i>Marina</i>	597
43.	<i>La peña del Buey en Laredo</i>	598
44.	<i>Vista del puerto de Alicante</i>	599
	Acuarelas	600
45.	<i>Goleta Cruz corriendo un fuerte temporal en las costas del Brasil el 10 de junio de 1857</i>	600
46.	<i>Corbeta Villa de Bilbao corriendo un fuerte temporal en las costas del Brasil el 10 de junio de 1857</i>	601
47.	<i>Llegada a Puerto Stanley (Islas Malvinas) de la lancha de la fragata Resolución en busca de auxilios (23 de junio de 1866)</i>	602
48.	<i>Acorazado Pelayo</i>	603
49.	<i>Cruzero-acorazado Emperador Carlos V</i>	604
50.	<i>Crucero clase Infanta María Teresa</i>	605
51.	<i>Crucero protegido Cardenal Cisneros</i>	606
52.	<i>Marina Edad Media. Siglo XII. Tarida Turca. Panfilo.</i>	607
53.	<i>Marina edad media. Siglo XV. Galera sutil. Galeaza.</i>	608
54.	<i>Marina renacimiento. Mediados del siglo XVI. Galeaza galeon.</i>	609
55.	<i>Marina de la edad media. Siglo XVI. Carabelas de Colon.</i>	610
56.	<i>Marina del rinacimiento. Carabelas. Siglo XVI.</i>	611
57.	<i>Galeaza veneciana. Principio siglo XVII.</i>	612
58.	<i>Crucero protegido Vizcaya (1891-1898)</i>	613
59.	<i>Combates naval</i>	614
60.	<i>Crucero Infanta Teresa</i>	615
61.	<i>El teniente de navío de la Fragata Resolución Don Cecilio de Lora llega a puerto Stanley</i>	616
62.	<i>Nafragio del crucero Gravina en la bahía de Musa el 11 de julio de 1884</i>	617
63.	<i>Ataque y toma de la cotta de Pagalungan (17 de noviembre de 1861)</i>	618
64.	<i>Revenge, acorazado de primer orden de la marina real inglesa</i>	619
	Aguafuertes y Dibujos	620
65.	<i>Olas de mar</i>	620
66.	<i>Marina con gaviotas</i>	621
67.	<i>El Cabo de San Antonio</i>	622
68.	<i>Costa de Inglaterra</i>	623
	Antonio Muñoz Degraín	628
69.	<i>El Vesubio</i>	628
70.	<i>La Laguna de Venecia</i>	629
71.	<i>Momento en que cae herido el brigadier Casto Méndez Núñez en el puente de la Fragata Numancia frente a los fuertes del callao (2 de mayo de 1866)</i>	630
72.	<i>Puerto de Bilbao</i>	631
73.	<i>El Líbano desde el mar</i>	632
74.	<i>El Bósforo. Costantinopla a orillas del Bósforo</i>	633

75.	<i>Cantábrico, Playa</i>	634
76.	<i>Marina</i>	635
77.	<i>Refugio de piratas</i>	636
78.	<i>En Magdalena</i>	637
79.	<i>El Mar Muerto</i>	638
80.	<i>Noche clara en la Caleta</i>	639
81.	<i>Un Rincón de Venecia</i>	640
82.	<i>Maria Magdalena contemplando a Jesús</i>	641
83.	<i>Puesta de sol</i>	642
Ignacio Pinazo Camarlench		645
84.	<i>Barca en el puerto</i>	645
85.	<i>En la playa</i>	646
86.	<i>Barcas en el puerto</i>	647
87.	<i>Paisaje con barcas</i>	648
88.	<i>Marina</i>	649
89.	<i>Escena de playa</i>	650
90.	<i>Bañistas</i>	651
91.	<i>Figuras en la playa</i>	652
92.	<i>Escena en la playa</i>	653
93.	<i>Playa del grao</i>	654
94.	<i>Mirando al mar</i>	655
95.	<i>Barca a la puesta del sol</i>	656
96.	<i>Barca de pesca</i>	657
97.	<i>A la orilla del mar</i>	658
98.	<i>Apunte</i>	659
99.	<i>Puerto</i>	660
100.	<i>Baño en la playa</i>	661
101.	<i>Gallinas en la playa</i>	662
102.	<i>Marina</i>	663
103.	<i>Playa con cabaña</i>	664
104.	<i>Marina</i>	665
105.	<i>Marina</i>	666
106.	<i>Barco de vapor</i>	667
107.	<i>Puerto</i>	668
108.	<i>Barcos varados</i>	669
109.	<i>Anocheecer en la playa</i>	670
110.	<i>Anocheecer en la escollera</i>	671
111.	<i>Anocheecer en la escollera III (Detalle)</i>	672
112.	<i>En el espigón</i>	673
113.	<i>Grupo en la playa</i>	674
114.	<i>Marina</i>	675
115.	<i>Playa</i>	676
116.	<i>Marina</i>	677
117.	<i>Amanecer</i>	678
118.	<i>Marina</i>	679
119.	<i>Marina</i>	680
120.	<i>Mirando al mar</i>	681
Javier Juste y Cervero		684

121. <i>Regatas en el puerto del Grao de Valencia</i>	684
122. <i>Barco entrando a puerto durante la tempestad</i>	685
123. <i>Paisaje Marino</i>	686
Pedro Ferrer Calatayud	689
124. <i>Averías en un día de Levante</i>	689
125. <i>Intentando salvamento</i>	690
126. <i>Nublado en el mar</i>	691
127. <i>Salvamento de un naufrago</i>	692
128. <i>Salvamento de un Naufrago (Boceto)</i>	693
129. <i>Sacando la barca</i>	694
130. <i>Barca sorteando la Tempestad</i>	695
131. <i>Marina efecto de luna</i>	696
132. <i>Atardecer. Marina</i>	697
133. <i>Salida del sol en la playa de Valencia</i>	698
134. <i>Amanecer en la playa</i>	699
135. <i>Amanecer</i>	700
136. <i>Costas de Argel</i>	701
137. <i>Sin rumbo</i>	702
Salvador Abril y Blasco	705
138. <i>A la deriva. En alta mar. Detalle</i>	705
139. <i>El Choque</i>	706
140. <i>La Galerna</i>	707
141. <i>Naufragio del crucero protegido Reina Regente (10 de marzo de 1895)</i>	708
142. <i>Playa de Nazareth (Valencia)</i>	709
143. <i>Cabo de palos</i>	710
144. <i>Capeando</i>	711
145. <i>La Cueva Misteriosa</i>	712
146. <i>Turbonada</i>	713
147. <i>Marina dedicada a D. Z. Zarini</i>	714
Joaquín Sorolla y Bastida	718
148. <i>Marina. Puerto de Valencia</i>	718
149. <i>Mar de Valencia</i>	719
150. <i>¡Aún dicen que el pescado es caro!</i>	720
151. <i>La Vuelta de la pesca</i>	721
152. <i>Puesta de sol</i>	722
153. <i>Comiendo en la barca</i>	723
154. <i>Mar de tormenta, Valencia</i>	724
155. <i>Mar de Valencia</i>	725
156. <i>Playa de Valencia</i>	726
157. <i>Mar</i>	727
158. <i>Playa de Valencia</i>	728
159. <i>La Escuadra de Valencia</i>	729
160. <i>Jávea</i>	730
161. <i>Playa de Valencia</i>	731
162. <i>Mar</i>	732
163. <i>Barca en la playa</i>	733
164. <i>Playa de Jávea</i>	734

165.	<i>Nubes. Jávea</i>	735
166.	<i>Pescadores</i>	736
167.	<i>Mar y Rocas de San Esteban Asturias</i>	737
168.	<i>Barca al sol poniente</i>	738
169.	<i>Pasajes</i>	739
170.	<i>San Sebastián</i>	740
171.	<i>Mar de Jávea</i>	741
172.	<i>Cabo de San Antonio</i>	742
173.	<i>Niño en el Baño</i>	743
174.	<i>Jávea</i>	744
175.	<i>Mar de Javea</i>	745
176.	<i>Tormenta sobre el mar (San Sebastián)</i>	746
177.	<i>Contemplando el mar</i>	747
178.	<i>Chicos en la playa</i>	748
179.	<i>Mar de Zarauz. Desde el rompeolas, San Sebastián</i>	749
180.	<i>Playa de Gros, San Sebastián</i>	750
181.	<i>Rompeolas, San Sebastián</i>	751
182.	<i>Paseo del Rompeolas, San Sebastián</i>	752
	Marinistas Menores	756
	Benito Leonart	756
183.	<i>Dios dirá</i>	756
	Enrique Saborit	758
184.	<i>En Peligro</i>	758

Introducción

El presente trabajo consiste en estudiar la sensación de infinito en la pintura del mar partiendo de la consideración que su idea se encuentra inherente en su misma imagen como realidad. Nos apoyaremos en las características que definen su materialidad estética y que le confieren personalidad propia como motivo diferenciado e independiente de representación pictórica. Teniendo en cuenta que el mar en sí mismo como sujeto de representación ha sido estudiado desde las ópticas individuales de diferentes artistas y en el seno del conjunto de su obra así como desde la pintura de marina como género pictórico constatamos que ningún estudio se ha realizado con objeto de analizar la universalidad de la poética del mar en base a sus cualidades estéticas y por defecto la extrapolación de su idea de infinitud como característica más representativa de su personalidad. En nuestra investigación tomaremos como base ejemplos de la pintura europea del siglo XIX y nos ceñiremos en particular en el ámbito de la pintura del mar valenciana de la segunda mitad del siglo XIX. Centrándonos en la universalidad de los conceptos estéticos del mar como figura y su noción de infinito y no en el estudio pormenorizado del recorrido estilístico e histórico individual de cada pintor. Intentaremos distinguir las peculiaridades estéticas que el mar y la expresión de infinitud contienen las obras elegidas a pesar de las diferencias socioculturales y de estilo que separan a los artistas seleccionados.

La justificación de nuestro propósito la basamos en el siguiente cuestionamiento:

¿Qué características estéticas definen la materialidad del mar? ¿Se puede identificar una estética del mar y los conceptos que la definen? Nuestra investigación se centra en encontrar las vías sobre las que apoyar nuestra hipótesis y reunir los argumentos teóricos adecuados para fundamentarla.

Pero ¿Es posible expresar el concepto de infinitud del mar? ¿Sobre qué parámetros se construye su idea? ¿Cómo vehicularon su expresión los pintores del siglo XIX? ¿Hubo una intencionalidad definida en su voluntad de expresar el concepto de infinito o se aproximaron a él casualmente?

Para responder a nuestra propuesta analizaremos el concepto de infinito desde la construcción ideológica de su dimensión apoyándonos en el cruce de los dos ejes conceptuales que la conforman: Su horizontalidad y su verticalidad.

La horizontalidad del infinito marino se concebirá desde la noción de horizonte entendido como límite horizontal y como función divisoria de su superficie. El concepto de infinitud se abordará desde su significación como línea movable, como estructura dimensional subjetiva y como dialéctica de lo visible y de lo invisible. Adoptaremos la orientación fenomenológica¹ de estructura de horizonte que establece una relación intrínseca entre el

¹Ver Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 195

horizonte exterior y el interior. El horizonte del mar será visto como intercambio sensible entre el espectador y el que ofrece la propia metonimia de las diferentes miradas que el espacio percibido ofrece.

Asociaremos la verticalidad del infinito del mar a la noción de profundidad² entendida desde su bidireccionalidad ascendente y descendente. Habrá un desdoblamiento en su imagen. Se proyectará una doble mirada hacia el infinito celeste que evocará un movimiento ascendente y hacia la profundidad marítima que significará un movimiento descendente sin fin hacia los abismos del mar. Por un lado la imagen del cielo que se refleja en el agua del mar queda ilimitada por la imagen de espacio infinito de la profundidad de la misma. Por otro se producirá una doble contemplación vertical: La meditación de la profundidad marina desde lo alto hacia abajo y opuestamente desde abajo hacia el cielo. Ambos ápices aunque opuestos valorizarán las mismas características de infinito.

En este juego de abscisas y coordenadas distinguiremos diferentes proposiciones interpretativas relativas a la expresión del concepto de infinito del mar en pintura. Para ello seguiremos la siguiente orientación:

Por un lado nos basaremos en el desarrollo de diferentes puntos de vista filosóficos y estéticos que nos ayudarán a situar teóricamente nuestro análisis. Por otro lado intentaremos encontrar su aplicación en la obra marítima de algunos artistas representativos de la pintura europea del siglo XIX y posteriormente buscaremos esos conceptos en algunos representantes de la pintura valenciana de la segunda mitad del mencionado siglo.

Ello nos llevará a identificar la expresión de la sensación de infinito a través de una doble vía. Bien se conseguirá gracias a una intencionalidad puramente técnica aprovechando los fundamentos pictóricos y compositivos que ofrece la pintura de paisaje bien se construirá en base a una orientación meramente conceptual que los componentes expresivos del mar preludian.

El enfoque de nuestra investigación se moverá dentro del campo de la metafísica. Exploraremos desde las diferentes vertientes que esta orientación ofrece el sentido de la infinitud marina en pintura. Entenderemos por metafísica en pintura todo aquello que va más allá de lo real, de lo sensorial, de lo físico y lo perceptible y que lleva hacia lo espiritual y lo invisible tal y como Heidegger³ se cuestionó en "¿Qué es la metafísica?". Su respuesta se centraba en la interrogación del hombre y de su existencia. La expresión del infinito del mar en pintura se vinculará a las inquietudes que la existencia, el ser o el cuestionamiento de la finitud provocan en el hombre. Su significación se construye en la subjetivación de la realidad del mar. El cuestionamiento metafísico sobre la creación, el origen y el fin del mundo, el lugar del hombre en el mundo, lo divino, lo profano, lo sobrenatural establecen las vías sobre las que se fundamentan los diferentes tipos de infinito estudiados en el presente trabajo: el infinito temporal, el espacial, el trascendente y el existencial. Estas coordenadas confieren a la pintura del mar una impronta hacia lo improbable y lo irreal vinculándose de esta manera muy estrechamente con el concepto de infinito y limitando las preocupaciones realistas, sociales e ideológicas. La exploración del concepto de infinito en la pintura del mar en nuestra investigación se estructurará en tres partes:

²Nos basamos en la relación que Gaston Bachelard establece entre la imagen del agua y la de profundidad. Ver Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, pág. 15

³Martin HEIDEGGER, *Les Concepts Fondamentaux de la Métaphysique*. Paris: Gallimard, 1992

1. En la primera nos adentraremos en la identificación de una estética del mar y en el análisis de los componentes estéticos que dan materialidad a su imagen y que agruparemos en color, movimiento y sonido. Intentaremos demostrar cómo la materialidad del mar se manifiesta a través de los diferentes aspectos y de la articulación creada entre dichos elementos.
2. El objetivo de la segunda parte se fundará en el estudio del concepto del infinito del mar en la pintura a través de la serie de proposiciones establecidas. Nos permitirá establecer la unión entre el pensamiento y la expresión de su concepto. Este trabajo basándose en la búsqueda de la sensibilidad intentará delimitar la expresión de la infinitud dentro de la coherencia interna de la imagen que el mar comporta. Coherencia que a su vez implica sus contradicciones las cuales trataremos de dilucidar a través de la dualidad de la estructura explicativa adoptada que consistirá en el estudio de diferentes conceptos que ayudan a descifrar el universo interior de los artistas escogidos. La metodología seguida en el análisis del imaginario del mar será abordada desde los dos ejes ontológicamente antagonistas de cuya tensión surge el dinamismo de su concepto: el horizontal y el vertical. La dualidad se articulará alrededor de la angustia existencial y de la tranquilidad que alternan y trazan la noción de su infinitud.

La horizontalidad del infinito marino será abordada primeramente desde la experiencia visual de la ilimitación de su espacio analizando los distintos puntos de vista desde donde puede ser observada. Seguidamente nos adentraremos en la expresión de infinitud espacio-temporal. Tomando como referencia el sentido de tiempo horizontal vinculado a la tranquilidad. El viaje como sinécdoque de infinito nos servirá como vía de expresión de la experiencia visual y física del infinito marino que se complementará a su vez con la experiencia de lo sublime y del límite. Por último encuadraremos la infinitud temporal del mar desde su aspecto cíclico tomando al barco, a su trayecto y a diferentes marcadores temporales del mar que identificamos por un lado en la ola y sus derivados y en la noción de regeneración y de repetición y por otro en la circularidad y la temporalidad cíclica atmosférica, como vehículos de expresión de su infinito.

La verticalidad de la infinitud marina será enfocada desde la noción de profundidad y desde la bidireccionalidad de su concepto. Relacionada con su dirección ascendente trataremos el infinito trascendente desde su connotación inmanente. En segundo lugar la figura del naufragio desde su discurso de lo dramático y desde la noción de contemplación y experiencia ilustrará el infinito marino existencial en su versión descendente y entendido como experiencia del abismo. Finalmente desde presupuestos más técnicos analizaremos la expresión del infinito fractal y los momentos visibles de la verticalidad del mar a través de la imagen de la ola, del torbellino y de las niebla.

Las imágenes mostradas serán ilustradas en su comentario por una confrontación de propuestas teóricas. Las citas que guían nuestro discurso crítico funcionarán como envite de reflexión y por ahí se deslizará su papel argumentativo y su utilidad puramente metodológica. Los extractos elegidos no son solamente puntos de referencia sino también sirven de acceso directo al universo metodológico utilizado. Los términos y las connotaciones puramente fenomenológicas como materia, visible, invisible dan a conocer los códigos de lectura de una inspiración que busca encontrar el secreto de la conciencia creadora del infinito del mar.

3. Acabaremos nuestro estudio centrándonos en la interpretación del sentimiento de infinitud del mar en la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX. Comenzaremos con el establecimiento de las características que definieron la estética de los pintores del mar valencianos elegidos. Cronológicamente nos situaremos en la segunda mitad del siglo XIX y trabajaremos entorno a dos grupos de artistas.

Por una parte los representantes de la escuela marinista pura que preludiarán en su obra todavía conceptos románticos del mar. Pintores como Monleón, Juste, Abril, Ferrer Calatayud y un pequeño corolario de artistas menores nos ofrecerán ejemplos suficientes para ilustrar nuestra intención. En segundo lugar haremos referencia a la obra de otros artistas que aunque no marinistas en sentido estricto trataron al mar con especial atracción en su obra y se abrieron a las nuevas visiones pictóricas de la época. Fundamentalmente Sorolla y Pinazo acompañados por Muñoz Degraín nos servirán de punto de apoyo.

El análisis del concepto de infinito en la pintura de estos dos grupos de artistas seguirá las pautas ya adoptadas. Estructurado desde la bidimensionalidad de su concepto reconoceremos en la pintura valenciana del mar desde su horizontalidad la experiencia visual de su ilimitación. Extrapolaremos como conceptos que materializan su infinito espacio-temporal, la experiencia del viaje desde la noción de partida, frontera imaginaria y sublimidad y la experiencia temporal enfocada desde su perspectiva cíclica y entendida desde su concepción existencial y desde la idea de repetición. Nos apoyaremos en los valores de contemplación y de abismo para construir la expresión de infinito existencial que se valdrá de nuevo de la figura del naufragio y de sus diversas tipologías para expresar la idea de infinito del mar.

La elaboración del recorrido de infinito presentado, a parte de sus connotaciones estéticas, fenomenológicas y espaciales es personal y tiene como motivación el desvelar un sentido: el de la infinitud marina. Se trata de llegar a una comprensión del infinito del mar a la vez global y en cierta manera atemporal y que nosotros trataremos de ver representado a través de la sensibilidad de los artistas escogidos. Remarcamos que la materialidad estética del mar aquí presentada es la raíz base de las complejas, diferentes y contradictorias imágenes del mar. Encontramos que lo que da conciencia a la universalidad de su imagen reside en su capacidad de hacer reflexionar. Este trabajo bajo la forma de ensayo se esfuerza esencialmente en trazar el recorrido de una conciencia en la búsqueda del sentido de la expresión pictórica del infinito del mar.

Parte I

Materialidad Estética del Mar

Capítulo 1

Hacia una estética del mar

1.1. La imagen del mar

El mar puede ser considerado de dos maneras bien entendiéndolo como espacio calculable y medible, bien desde su dimensión emocional y estética. Aparecen por lo tanto en su concepción dos instancias ideológicas distintas. El mar tiene en cierta manera una materialidad la cual se puede explotar, proteger o destruir. Pero desde este sentido también puede ser igualmente conceptualizado e idealizado ocasionando una separación entre su misma realidad y su idealización.

Abordar la imagen del mar implica entenderlo como paisaje. El mar como ser forma paisaje por sí mismo y preludia unas características que lo identifican como único e individual frente a otras composiciones de la naturaleza. Tratar de insertarlo dentro de la denominación de paisaje requiere entenderlo desde su bidimensionalidad. Porque como hemos visto el mar por un lado es materia, vida, historia y realidad y por otro es emoción, espíritu, leyenda y mito. Pero identificar sus características como paisaje necesita discernir y precisar el enfoque de su término. Son muchas las perspectivas desde las que ha sido definida la noción de paisaje. En palabras de Yves Luginbühl¹ paisaje es:

- Lo que se ve. Es simplemente la realidad objetiva.
- Lo que el hombre proyecta sobre el mismo. Sus vivencias y descubrimiento personal.
- Patrimonio. Representa un valor heredado del pasado.
- Extensión, conjunto de lugares a los que se le atribuye un carácter específico.
- Composición, un conjunto de formas que asociadas le confieren el sentido de una obra arquitectónica.
- Lugar de vida. Es vivido, experimentado. Es lo que el hombre conoce desde su cotidianidad.

Estas diversas acepciones han sido la guía de diferentes disciplinas que abordan el estudio del paisaje: Geografía, arquitectura, geomorfología, ecología, literatura... Añadimos la que aquí nos interesa: su representación artística. El mar como paisaje es: Naturaleza física, espacio vivencial y subjetivo, heredero de un imaginario cultural y forma parte como motivo de

¹Yves LUGINBÜHL, *Sens et sensibilité du paysage*. Tesis Doctoral, Université Paris I, Pantheon-Sorbonne, 1981, págs. 4-5

la historia de la representación artística habiendo sido tratado desde diferentes opciones y estéticas en la evolución estilística de la historia del arte. Para conceptualizar al mar partimos de su misma realidad, de su propia entidad física y como Yves Luginbühl² establecemos en esta acepción una bifurcación puesto que lo que se ve existe independientemente de nosotros y forma parte de la realidad y lo que se ve es vivido y sentido por los hombres y ocasiona juicios de valor.

Y es que el mar es una evidencia física y real y a la vez es vivido y sentido de manera diferente según épocas y visiones personales. Es por lo que el paisaje vivido se asocia a la representación individual o colectiva del paisaje real y se ejerce dentro de un sistema de referencia cultural, social o histórico preciso. Yves Luginbühl³ lo denomina paisaje mental. El mar deberá ser entendido como paisaje mental inscrito dentro de la evidencia de su paisaje real. El paso de una a otra perspectiva se logrará gracias a la entrada en juego de la percepción. La cual será valorada no solamente desde la experiencia de la psicología visual sino también desde la relación cultural de los sistemas a los que se pertenezca. Percibir el mar no puede ser sólo entendido desde la captación de su visión sino también desde los referentes culturales y de la memoria de su imagen. Este es el doble juego de la percepción⁴:

“Nous considérons donc que le spectacle de n’importe quel paysage est susceptible de produire chez un individu des sensations diverses selon les conditions dans lesquelles s’effectue cette observation (c’est-à-dire selon par exemple les conditions météorologiques ou les odeurs éventuelles, ou les bruits. . .) mais aussi selon son appartenance à telles catégorie sociale et ses propres connaissances (c’est-à-dire son éducation, la mémorisation des paysages vus antérieurement, etc.). très schématiquement, nous dirions donc que toute vision d’un paysage est immédiatement confrontée à d’autres paysages mémorisés et que l’impression (ou l’appréciation) que l’individu en retire s’inscrit dans un système de références plus ou moins hiérarchisées. Mais l’insertion du paysage perçu dans cette hiérarchie pourrait être différente selon les conditions de l’observation et selon les événements vécus antérieurement ou même postérieurement à l’instant de celle-ci.”

La importancia de la educación estética y artística deben estar presentes a la hora de valorar el paisaje. Paralelamente al sistema de referencias jerarquizado que Yves Luginbühl remarcaba, Román de la Calle⁵ precisa sobre la reflexión del paisaje:

“... el arco extenso y dilatado de las múltiples reflexiones sobre el paisaje, se enmarca ineludiblemente, en todas sus posibles variaciones, en el versátil horizonte de las relaciones entre la naturaleza y la cultura, al igual que sucede (...) con el proceso de formación de la persona, entendido activamente como “paidea, humanitas o bildung”, según los respectivos eslabones de nuestra historia.”

La imagen del mar como paisaje se entenderá desde las cualidades de su forma, colores y materias y estará ligada a la percepción y a la multitud de reflexiones y experiencias tanto visuales como propias a las que haya sido sometida. La interpretación y la valoración de su representación considerará tanto la personalidad del mar como realidad como el paisaje mental y los sistemas de referencias en los que se inscriba.

²LUGINBÜHL, *Sens et sensibilité du paysage*, pág. 6

³Ibíd., pág. 7

⁴Ibíd., págs. 9–10

⁵Román de la CALLE, “El paisaje como categoría estética. ¿Existe un imaginario paisajístico actual?”. En Catálogo de la Exposición *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*. Dirigido por Inmaculada AGUILAR CIVERA y Pascual PATUEL CHUST. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, pág. 336

1.2. El mar como experiencia estética

El mar como espacio de experiencia estética es un concepto polivalente. Su imagen resume un amplio elenco de significaciones poéticas que imprimen a su figura una gran riqueza interpretativa. Y es que como manifiesta Santiago B. Olmo⁶ la relación con la naturaleza es más que contemplación. Es reflexión y esto genera emociones:

“No cabe duda de que la percepción de la naturaleza como paisaje y no sólo como mero fondo escenográfico de narraciones ha estado en relación directa con la capacidad de observación del entorno y de la valoración de la naturaleza como un ámbito de contemplación, disfrute y reflexión. La noción de paisaje conlleva pensar la naturaleza como un ente autónomo con el que el hombre establece relaciones, pero a la vez que se convierte en objeto adquiere la calidad de sujeto, tanto pasivo como activo, al generar emociones y efectos capaces de conmover.”

Esta apreciación nos encamina a dar significado al espacio del mar como experiencia subjetiva. Y en la demarcación de éste encontramos la primera dificultad. El espacio es un concepto que intenta definir el mundo pero no es el mundo en sí mismo. Físicamente no existe y partiendo de esta premisa no puede ser idealizado. Ello lleva a que sea abordado como concepto por distintos ámbitos del saber. Desde el punto de vista de la ciencia y del arte su concepto no se corta en un binomio estricto como puede ocurrir con la naturaleza misma (concreta/abstracta, medible/imaginada). Su construcción científica y su crítica en las artes plásticas se centran básicamente en el ámbito de la especulación abriéndose a una diversidad interpretativa variada. Las diferentes concepciones del espacio que hoy conocemos desde las de Nicolas de Cues hasta las de filósofos contemporáneos no necesitan ser validadas por la realidad para ser consideradas como interesantes y legítimas. Tratar de concretizar al mar como espacio resulta difícil sobretodo porque el término en sí mismo es signo de contrariedad. Pero su realidad nos ha demostrado que existe como espacio, que se materializa como tal. La cuestión ahora es encontrar el espacio de experiencia estética sobre el que se fundamenta. La largueza de su significado varía atendiendo a las variables que tomemos en su apreciación. Su término va desde la polaridad de lo concreto y lo abstracto hasta lo efectivo e imaginario. A lo largo de la historia del arte los pintores han traducido en imagen el sentimiento del mar y es que éste en sí mismo es un enigma porque el interés que ofrece su figura no nos es dado hay que descubrirlo. En este descubrimiento radica la experiencia subjetiva de su figura. La interacción que existe entre la obra y el imaginario abre múltiples vías para abordar el tema. El contemplar un cuadro equivale a verse proyectado hacia uno mismo y por otro lado hacia lo desconocido que la obra muestra. La distancia espacio-temporal se cruza entre el presente de lo real y el más allá de lo imaginario. Estos dos acercamientos serán complementarios y no contradictorios y aparecerán ya sea de forma alternativa o coexistiendo. El espacio del mar no se remitirá sólo a la propia imagen tangible que representa sino que se tratará también de reconocer la dimensión psíquica o simbólica en que su representación se gesta. Hay que entender el mar desde la convivencia entre las formas exteriores de su paisaje y las fuerzas interiores individuales o colectivas. En estudio del referente espacial en la pintura del mar deberemos considerar diferentes elementos lo que entrañará una pluralidad de diferentes puntos de vista metodológicos a la hora de caracterizar su especificidad. La orientación tomada en el presente estudio se basará en el espacio marítimo universal sin tomar en cuenta verificaciones precisas de las coordenadas geográficas donde se sitúa su representación para tratar de definir la originalidad presentada. Tan sólo se tomarán

⁶Citado en Fernando CASTRO FLÓREZ, “Apuntes y visiones del desierto”. En *Actas de El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pág. 59

en cuenta aquellas características vinculadas con su ubicación geográfica que influyan en su conformación estética como la diferencia entre la peculiaridad lumínica del mediterráneo o las luces celadas que irradian los mares del Norte.

Nuestro objeto se delimitará el mundo que el artista ha querido representar. Para su explicación podemos apropiarnos del término de Iouri Lotman *El texto artístico verbal*⁷:

“Etant spatialement limitée, l’oeuvre d’art représente le modèle d’un monde illimité. Le cadre du tableau, la rampe du théâtre, le début et la fin d’une oeuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural d’avec l’espace qui est artistiquement exclu — ce sont différentes formes d’une loi générale de l’art : l’oeuvre d’art représente un modèle fini d’un monde infini (...) (elle) ne peut être construite comme une copie de l’objet dans les formes qui sont propres à celui-ci. Elle est la re-production d’une réalité dans une autre, c’est à dire toujours *traduction*.”

La traducción de la poesía del espacio marino es lo que nos interesará. Intentaremos estudiar la aprehensión de la realidad del mar por los pintores que aquí tratamos manteniendo para ello la reflexión fenomenológica hecha por Merleau-Ponty que ha procurado evidenciar la relación específica del hombre con el mundo y lo que éste percibe a través de un sistema complejo. En su libro *L’oeil et l’esprit*⁸ estudia cómo el sujeto perceptivo no es externo al mundo que le rodea sino que es su prolongación. Su definición de espacio lo corrobora⁹:

“L’espace (...) est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j’y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.”

Esta posición respecto al espacio nos guiará para tratar de explicar la experiencia subjetiva del mar. La relación física y sensual que la vastedad de la superficie marina provoca transformada en experiencia estética de su imagen será un medio privilegiado para abrir su espacio. Y es que la experiencia del mar tal y como nos revela Edgardo Albizu¹⁰ abre y libera, comprime y absorbe. Gracias a una especie de introversión, de expansión espacial la imaginación se abre al mar como el mar abre a la imaginación a quien lo contempla. El mar como espacio se engrandece al mismo tiempo que quien lo admira se amplifica en su espacio. De esta manera la inmensidad marina se transforma en la profundidad del ser íntimo. Hay una correspondencia entre el espacio interior y el espacio exterior de la superficie marina. El exterior y el interior forman una dialéctica que se identifica con el espacio íntimo de quien quiere representar el mar. La búsqueda de los valores que ilustran esa relación constituye la base de la experiencia subjetiva del mar. Es a través de los valores estéticos que caracterizan al mar como esos dos espacios el interior y el exterior se coordinan. Se produce entonces una espacialización del espacio íntimo. El espacio del mar ya no es sólo una superficie de formas y características que lo definen sino que se impregna de las dimensiones escondidas de nuestro interior otorgándole una impronta significativa. Uno sin el otro no tendrían sentido. El mar sólo como espacio exterior sería insignificante mientras que su contemplador sin la espacialización íntima del mismo no podría asegurar su conocimiento. Gaston Bachelard reflejó esta idea¹¹ de esta manera:

⁷Ver Iouri LOTMAN, *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973, págs. 300–301

⁸Maurice MERLEAU-PONTY, *L’Oeil et l’esprit*. Paris: Gallimard, 1988

⁹Ibid., pág. 59

¹⁰Ver Edgardo ALBIZU, “Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo”. En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pág. 204

¹¹Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960, pág. 136

“L’homme de la rêverie et le monde de sa rêverie sont au plus proche, ils se touchent, ils se comprènèntrent. Ils sont sur le même plan de l’être : s’il faut lier l’être de l’homme à l’être du monde, le cogito de la rêverie l’énoncera ainsi : je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve.”

Esto nos sirve para concluir diciendo que el poder del hombre sobre la exterioridad del mar está condicionada sobre el poder de su interioridad.

1.3. Definición de una estética del mar

El mar ha ejercido desde siempre un fuerte poder de atracción y ha sido modelo de estudio en distintos ámbitos del saber. Tanto en literatura, pintura o música ha hecho acto de presencia. Su proyección histórica es amplia. A través de las líneas que siguen vamos a intentar reflexionar sobre su belleza y las razones de su atracción. El mar como modelo ha despertado la sensibilidad de muchos artistas que a través de él han expresado sus sentimientos más íntimos. Desde esta óptica la superficie marítima dejará de ser una masa física de agua para pasar a tener vida y ritmo propio. Intentaremos definir los valores estéticos que lo configuran como tema pictórico considerándolo simplemente como naturaleza, sin entrar en determinismos, en donde lo esencial será la relación hombre-naturaleza y su plasmación en la obra pictórica. Y nuestra primera reflexión se centra en definir la atracción del mar. ¿Por qué atrae? ¿Cuáles son los motivos por los que ha sido fuente de inspiración desde antaño?

El sentimiento de la naturaleza no es una invención moderna como nos precisa Baldine Saint-Girons¹² en su intención de analizar la pintura de paisaje. La relación que se establece con la misma es doble: Por un lado la fundada directamente con la naturaleza en sí misma y por otra la estética¹³. En esta dicotomía basamos la clave de la complejidad del concepto de paisaje. No es lo mismo *naturaleza* que es *el todo* que *paisaje* que representa *una parte* de la misma. Nos dice al respecto Baldine Saint-Girons¹⁴:

“La nature constitue l’ensemble indéfectible des choses existantes, leur flux persistant et infini, le paysage suppose une opposition à l’unité, un morcellement de ce qui n’existe que comme totalité, une autonomisation et une survalorisation de la partie au détriment du tout.”

El mar por lo tanto perteneciendo a la naturaleza constituye un paisaje por sí solo con una personalidad y una caraterización propia. Pero respecto a otros paisajes de la naturaleza, el mar a simple vista parece ser uniforme, monótono en su superficie y en su cualidad como paisaje. A priori la ilimitación de su espacio que marca su ser como tal parece condicionar a quien quiere pintarlo. Es por lo que como se ha observado a lo largo de la historia de la pintura el paisajista ha debido elegir un tema como pretexto para reproducirlo actuando de esta manera como fondo o decoración porque sino se tendía a pintar el vacío mismo. Pero dado que su percepción ha sido más que un mero escenario, que su observación y comprensión han irradiado todo un elenco de sentimientos, se ha convertido en fuente de creación por su misma realidad. Y es que la relación establecida entre el hombre y el mar se articula en una compleja red de sensaciones. A través de ellas logramos transformar el *paisaje real* en *paisaje estético*. Por eso entendemos que los lugares, el mar en este caso, se representan gracias al

¹²Baldine SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993, La république des lettres, pág. 87

¹³Ver Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*. Vol. XIV, Geminae ortae. Napoli: Giannini, 1973, pág. 236

¹⁴SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, pág. 87

sentimiento que evoca su contemplación. La transformación de la que hablábamos posibilita la trasmutación desde la misma realidad física del paisaje del mar a la idea estética del mismo¹⁵:

“Un unico atto del sentimento e della visione unisce profondamente paesaggio naturale e paesaggio artistico (...) È attraverso di essa (scoperta) che (...) trasformiamo in oggetti estetici quelle che prima erano pure e semplici cose della natura. La costituzione del paesaggio naturale a oggetto estetico è opera dell'uomo e della sua storia. È l'uomo a trasformare il paesaggio in un'idea estetica.”

Nace de esta forma su experiencia estética como paisaje. Nos basamos en la definición de Rosario Assunto¹⁶:

“Nell'autocontemplarsi del sentimento vitale insieme con ciò di cui è sentimento; e nel suo costituire sè e il proprio oggetto a materia di sentimento e giudizio estetico, nella contemplazione che il sentimento della natura fa, nel paesaggio, di sè in quanto a sentimento vitale insieme con la natura di cui è sentimento: nella quale contemplazione (...) abbiamo veduto che consiste l'esperienza estetica del paesaggio.”

La realidad del mar es compleja porque antetodo el mar ofrece un paisaje móvil, efímero. Cambia a cada segundo y ello provoca dificultad a la hora de captarlo. Pero esta característica despierta contrariamente una fuerte atracción. Ante su superficie cambiante el artista se siente incapaz de hacer una síntesis de la misma. Realizará sólomente el reflejo efímero de un instante del mar. Concretizará un aspecto particular y determinado. Y son en estas apreciaciones donde encontramos el primer factor de encandilamiento por el mar. La multiplicidad de aspectos que el mismo ofrece, su movimiento perpétuo y su cambio continuo de reflejos y luces, la subtilidad de la cadencia de sus colores son un desafío. Basta dar una mirada retrospectiva a través de la historia del arte para constatar cuántos pintores han decidido entrar en dicha controversia. Discernir la cualidad estética del mar como paisaje significa considerar

La relación que se establece entre el mar, el hombre y la complejidad de la experiencia humana porque desde la intensidad de su ser se evidencia la existencia de una imbricación entre su figura perteneciente a la naturaleza y cultura¹⁷:

“Il paesaggio è un'entità relativa e dinamica, dove sin dai tempi antichi natura e società, sguardo e ambiente sono in una costante interazione. L'osservazione indubbiamente è moderna, ma ciò che indica può essere antico.”

La valoración estética de su figura desde los modelos histórico culturales establecidos y las categorías del gusto: Belleza, gracia, pintoresco, sublime porque cada reflexión estética sobre el paisaje manifiesta la relación escondida entre la realidad del mar y la determinación ofrecida por las categorías¹⁸:

“Ogni riflessione estetica sul paesaggio nasconde un rapporto tra la realtà dei luoghi e le determinazioni offerte dalle categorie estetiche le quali (...) si configurano come teoria del paesaggio di cui i paesaggi reali sono, proprio in virtù del fatto che vengono giudicati, espressioni pratiche di quella teoria.”

¹⁵Raffaele MILANI, *L'arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002, pág. 40

¹⁶ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, pág. 265

¹⁷MILANI, *L'arte del paesaggio*, pág. 42

¹⁸Ibid., pág. 117

El juego establecido entre la percepción del mar como naturaleza y los sentimientos que evoca fundamentando la trama de su observación estética y su constitución como imaginación y como modelo creativo.

Esta primera aproximación nos empuja a tratar de definir la propia poética del mar. Determinar sus características como paisaje y preguntarnos el por qué de su belleza. Y encontramos respuesta en las características que la definen. El mar como paisaje ofrece multitud de posibilidades estéticas que lleva implícitas en sí mismo. Partimos de la consideración de que el propio paisaje natural es portador en sí mismo de una verdadera poética. Y así lo estima de nuevo Raffaele Milani¹⁹ parafraseando a Luciano Anceschi estudioso de la fenomenología de las formas artísticas:

“Il paesaggio, come natura che si rivela esteticamente, sarebbe dunque dotato, in un certo senso, di una “poetica implicita”.”

Y esta vez Rosario Asunto refiriéndose a las hipótesis de Keller sobre el paisaje como realidad de la naturaleza aduce²⁰:

“Il paesaggio naturale, in quanto si costituisce come oggetto di contemplazione e godimento estetico, propone nelle proprie forme una poetica della quale l’arte si appropria sviluppandola ed applicandola.”

Dejando a parte las clasificaciones estilísticas que las diferentes formas de paisaje natural han institucionalizado como poéticas generalizando las características estéticas de un período o de un artista concreto tales como el paisaje romántico o el paisaje realista entre otros²¹, nos centramos en individualizar los rasgos estéticos que definen al mar como paisaje y nos apoyamos para ello en la fenomenología de los elementos. El mar como entidad física reúne en sí mismo gracias a su corporeidad recibida del agua, su movimiento proveniente de las corrientes y el efecto de las mareas, su superficie ilimitada, su color constituido por los reflejos y transparencias consecuentes de un sin fin de interrelaciones una propia morfología con propia vida estética²²:

“La forma può identificarsi in una morfologia che incrocia sensibilità, emozioni, istituzioni e su cui vediamo convergere allegorie e simboli. Ma la forma come morfologia vive di una propria vita estetica.”

Y esa vida estética la vive el mar a través de esos elementos exteriores que son físicos y reales pero que a través del dinamismo de su percepción adquieren valor estético. Es lo que Edgardo Albizu²³ ha dimensionado como materialidad poética del mar. Y son esos componentes físicos que constituyen al mar como realidad los que a su vez le dan cuerpo como materia estética. La contemplación, la descripción y la interiorización de los mismos los convierte en materia sensible proporcionándole al mar la duplicidad que aludiamos: su entidad como materia real y como materia estética. Las palabras de Raffaele Milani resumen lo dicho²⁴:

¹⁹MILANI, *L’arte del paesaggio*, pág. 124

²⁰ASSUNTO, *Il paesaggio e l’estetica*, págs. 270 y 271

²¹Incluimos también la perspectiva dada por Kenneth CLARK, *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971

²²MILANI, *L’arte del paesaggio*, pág. 124

²³Edgardo ALBIZU, “Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo”. En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pág. 208

²⁴MILANI, *L’arte del paesaggio*, pág. 124

“I materiali sono l’aspetto esteriore, sensibile degli elementi fisici. L’osservatore dirige e ricrea le direttrici insite in essi. Il paesaggio porta alla luce una materia sensibile che riconduce a se stessa come presenza e come essenza delle cose allo stesso tempo. (...) Dalle leggi della forma e dalla descrizione dei materiali emerge la costituzione estetica del paesaggio: una composizione di *caratteri*, secondo impresioni legate alla densità fisica dei corpi o alla loro smaterializzazione.”

Habiendo determinado que el mar es paisaje con sus colores, formas y movimientos vamos a precisar los valores de su personalidad estética para posteriormente analizar los componentes fundamentales que definen su poética.

Identificamos como cualidad esencial *Su armonía* que percibimos ante la simplicidad de su espacio. La estabilidad de la amplitud de su superficie la logra gracias a la línea del horizonte que lo define que siendo limitada en el espacio es ilimitada a la vista humana. La unidad de su composición en cambio se asegura por el equilibrio cromático y la unidad de juegos de luz que su figura ofrece. Y es que la sencillez de su forma destaca frente a los fuertes contrastes que en cambio el paisaje terrestre manifiesta. En el mar todos sus valores se equilibran, los tonos se degradan y el cielo en el horizonte se une a su superficie. Es por lo que apoyándonos en otra de sus características su *personalidad contradictoria* formada por un juego de contrarios que la enriquecen como imagen vislumbramos que el mar muestra la serenidad en el movimiento y crea armonía en medio de la paradoja de sus diferencias. La fascinación por los efectos cambiantes del mar es lo que atrae a los artistas y ésta reside en poder captarlos. El mar es esperanza y es repulsión, es esperanza y es amenaza, es amiga es enemiga. Ello se materializa como Edgardo Albizu²⁵ califica en un juego de fuerzas existenciales opuestas que fundamentan sus dimensiones poéticas :

“Cercano/lejano, inmediato/mediante, generador/destructor, alivia/aterra.”

Su caracter contradictorio se imbrica con otros elementos que lo materializan²⁶:

“La mer est contradictoire : elle se termine à l’horizon, derrière lequel elle disparaît dans l’infini. La mer est claire et elle est sombre, elle est calme, elle est déchaînée, elle attire et repousse, la mer est libre d’être la mer. La mer engendre la vie et renferme la mort. La mer libère l’homme, mais le mence également. La mer fourmille d’émotions, retournes entre flux et reflux : ce sont les allées et venues de la vie.”

Y es que el mar es múltiple porque en sí mismo hay una variedad innumerable de paisajes. Esta *multiplicidad* lo caracteriza y le confiere gran potencialidad expresiva.

Hasta el momento hemos aludido a características que provienen de su realidad física pero constatamos que en sí mismo lleva una especie de dialéctica artística inscrita que se materializa en toda una red de significados simbólicos y metafísicos proporcionándole a su entidad un conjunto de valores estéticos que lo determinan. Sobre ello Edgardo Albizu nos dice²⁷:

“...mar (...) es de por sí una implícita dialéctica artística, gracias a la cual no se limita a significar alguna entidad física sino que alberga una red de significados materializables en los diverso planos de la dialéctica del arte.”

²⁵ ALBIZU, Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo, pág. 205

²⁶ MARINESCOTECOTE, *Marines côte à côte*. Ostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, du 6 avril au 28 septembre 2003. Ostende: PMMK, 2003, pág. 11

²⁷ ALBIZU, Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo, pág. 208

Y es que el mar contiene en sí mismo una *capacidad de abstracción* como figura. A través de ella son innumerables las ideas que pueden surgir. En este sentido podemos admitir que hace gala de una especie de facultad creadora. Y es que el mar es única e individual y exalta a su vez la capacidad individual de cada cual al observarla. Es por lo que se dice que existen tantos mares como ojos la ven. Su interiorización exalta su personalidad estética transformándose en un sin fin de interpretaciones. Es una prolongación de la mirada interior de cada uno. Es también simbólica²⁸:

“En cuanto inmenso receptáculo de las aguas, sede del origen de la vida. Así lo recogen numerosos mitos, y el estado actual de la ciencia por su parte, parece afirmarlo también. El mar simboliza igualmente el dinamismo propio de la vida, con sus ambivalencias (...). Durante largas edades, el mar fue considerado habitáculo de monstruos amenazadores: así lo recoge la cartografía medieval, pero al propio tiempo obstáculo que aísla de ello.”

Otra definición sobre su simbología nos dice:²⁹:

“Immagine simbolica di energia vitale inesauribile, ma anche dell’abisso che tutto inghiotte: a tale riguardo nella prospettiva psicoanalitica affine al doppio volto della “rande madre”, che dà e che prende, che conforta e che punisce; come serbatoio di innumerevoli tesori sommersi e di figure nascoste nel buio, anche simbolo dell’incoscio. In quanto superficie incommensurabilmente estesa simbolo d’immensità, presso i mistici è simbolo del dissolversi in Dio.”

Origen y dinamismo de la vida, abismo y cuna, inconsciente íntimo, inmensidad, imagen de Dios. El mar como modelo encierra en sí tantas posibilidades. Quien la observa y la interioriza sabe sonsacar de sus valores naturales emociones que se materializan en toda una red interrelacionada de dimensiones poéticas que cada artista según personalidad y época expresará a su modo. Porque como Rosario Assunto puntualiza³⁰:

“La poetica di ogni artista (sia egli pittore o poeta o musico o architetto o narratore...) si alimenta, insomma, della natura, del paesaggio, in cui quell’artista è *diventato quello che è*.”

De ahí que para pintar el mar se necesite conocerlo. Sólomente con una relación próxima y directa se logra retener y desprender su poética. Es necesario un conocimiento casi táctil con él para poder percibir su poesía. Por eso la elección del mar dependerá tantas veces de su proximidad, de nuestro lugar de nacimiento o de los viajes o circunstancias que nos hayan permitido admirarlo y vivirlo³¹. Léon Haffner³² refiriéndose a ello y a los pintores de marina dice:

“S’il peint la mer toute seule, il doit exécuter son tableau avec le sentiment qu’il ressentirait s’il naviguait à sa surface dans les mêmes circonstances de temps : c’est ainsi qu’il fera passer dans sa composition cette émotion que seuls retrouveront entièrement ceux qui bénéficient d’une expérience semblable, mais que soupçonnera tout spectateur sensible.”

²⁸Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995, págs. 264 y 265

²⁹Enrica ZACCHETTI (Trad.), *Dizionario dei simboli*. Milano: Piemme, 1993, pág. 155

³⁰ASSUNTO, *Il paesaggio e l’estetica*, pág. 265

³¹Véase Leon de VEYRAN, *Histoire de la peinture de Marine. Peintres et Dessinateurs de la mer*. Paris: H. Laurens, 1901, pág. VII que en su afán de hacer una clasificación de los pintores de marina diferencia entre los que viven realmente el mar, los que están en la playa sólo pocos meses y los que lo pintan de manera casual. Poniendo de manifiesto la necesidad de comunicación y proximidad con el mismo para poderlo pintar

³²Léon HAFFNER y Jean MARIE, “L’Art et la Mer”. *La Revue Maritime*, Vol. 59, mars 1951, pág. 155

Pero tampoco debemos olvidar que como toda imagen su expresión dependerá también de nuestra experiencia y de nuestra cultura común y del imaginario del mismo transmitido y heredado. A pesar de todo y es lo que aquí nos interesa el mar constituye en sí mismo una estética propia y autónoma como hemos visto. Su paisaje como realidad se transforma en paisaje con contenido estético. Y es que el mar en cuanto a valor es un elemento estético propio y distinto de los demás. Resumimos las características de su personalidad estética en el cuadro adjunto (tabla 1.1). . Pasemos a analizar los componentes estéticos que lo definen.

1.3.1. Componentes

Definir los valores estéticos que materializan al mar significa en primer lugar considerar la experiencia que nuestros sentidos establecen con él. La experiencia con el mar tiene que ver primordialmente con nuestro contacto físico sea directo o sea tan sólo como observadores. Trasladando esta precisión al ámbito creativo y como vamos a desarrollar en este trabajo su conocimiento y su apreciación estética se relacionan estrechamente con la cercanía que el poeta, el artista o el escritor haya tenido. No es lo mismo vivir el mar que recordarlo o imaginarlo. Esto significa que todo lo que vemos y percibimos se integra, se incorpora en nuestro ser más íntimo. Es nuestro cuerpo y nuestra percepción física de la naturaleza y del mundo que nos rodea quien permite esa cohesión con lo exterior. Esta afirmación marcará la percepción del mar como modelo estético. Pero ¿Cómo identificar esos valores propios del mar? La respuesta es sencilla a través de nuestros sentidos. Conocer el mar significa el haberlo oído, olido, tocado e incluso saboreado. Cada uno de nuestros sentidos nos ayuda a conocer las cualidades que conforman al mar como tal. Merleau-Ponty ilustra nuestras palabras³³:

“Chaque « sens » est un « monde », (...) absolument incommunicable pour les autres sens, et pourtant construisant un quelque chose qui, par sa structure, d'emblée ouvert sur le monde des autres sens, et eux un seul Etre.”

Y es a través de las múltiples sensaciones que nuestros sentidos nos ofrecen cómo podemos identificar cada uno de los componentes estéticos que definen al mar. Nuestros sentidos son la guía para percibir su transparencia u opacidad, las sensaciones espacio-temporales de su superficie, la cadencia de su rítmico movimiento. Descifraremos a través del intercambio entre cada uno de nuestros sentidos esa amalgama de significados que el mar hace ver y percibir. El identificar estos valores nos ayudará a traducir el mensaje silencioso que de manera envolvente transmite la obra de quien ha querido pintar su imagen.

El mar existe como tal, como entidad física e imagen real que es. Mirarlo nos convierte en receptivos porque sentir su belleza no es escapar a nuestra condición existencial sino profundizarla y revelarla proyectándola hacia el exterior. Esto es lo que muchos artistas han percibido frente al mar por eso lo han elegido como modelo. Su agua, su materia líquida en movimiento o en reposo, sus sonidos, sus dimensiones, su color han hecho que todas las percepciones y sensaciones recibidas se traduzcan en imagen.

Sánchez Muniáin tratando de identificar los componentes estéticos del paisaje escribía³⁴:

“Sólo debemos considerar como integrantes del paisaje a aquellos que, de una u otra manera influyen en la figura estética de este (...) los que influyen sin perturbarla (...) los que pertenecen al paisaje mismo. No pertenecen al paisaje los movimientos de las estrellas (...) los huracanes. Son paisaje el paso de las nubes, el compás de las olas.”

³³Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 271

³⁴José María SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 224

Características estéticas	Componentes estéticos
<p>La personalidad estética del mar se fundamenta en las características que siguen:</p> <p>Armonía por su simplicidad en la ilimitación y linealidad de su espacio.</p> <p>Contradicción por el juego de contrarios que implica su ser.</p> <p>Multiplicidad por la variedad en formas y paisajes que su corporeidad puede adoptar.</p> <p>Movilidad por su perpétuo cambio que imprime a su imagen una continua renovación.</p> <p>Capacidad de abstracción por la red de significados que su figura transformada en símbolo y metáfora comporta infiriéndole un amplio elenco de valores interpretativos.</p>	<p>Los valores estéticos del mar se apoyan en los siguientes componentes de su paisaje:</p> <p>La ilimitación de su superficie lo convierte en materialización de la imagen de infinito.</p> <p>El color le da corporeidad a su imagen y le transmite unicidad como figura.</p> <p>El movimiento le colegia dinamismo y vida.</p> <p>El sonido lo personifica.</p> <p>Los Componentes secundarios como elementos ajenos a su figura pero relacionados estrechamente como los fenómenos meteorológicos, el cielo y las rocas y la playa interfieren dándole materialidad a su realidad.</p>

Cuadro 1.1: Poética del mar

El mar es figura difícil. Parece ser uniforme con pocos elementos que lo definan pero si nos adentramos en su significado más profundo nos damos cuenta que es más que agua y olas, más que extensión y movimiento. Lleva implícito toda una red de relaciones. El paisaje marino no es único. Estamos de acuerdo con Anne Cauquelin que asegura³⁵:

“Le paysage marin que nous tenons pour unique : « la mer, la mer toujours recommencée », compose, lui aussi, avec l’horizon (air) et le rivage, ou le rocher (terre). Et c’est le soleil — qu’il se lève ou se couche — qui jettera ses feux rougeoyants sur l’étendue des eaux.”

Discernir sus valores estéticos significa considerar que su figura contiene

Unos componentes fundamentales como Sánchez Muniáin³⁶ nos recordaba que lleva inherentes a su realidad y le dan corporeidad.

Pero también otros elementos adicionales que le ayudan a adquirir potencialidad estética y que son ajenos a su misma entidad.

Partiendo de que hablar del mar es perderse porque como Alain Roger afirma se diversifica en figuras³⁷:

“... la grève, la dune, les falaises, le port, le grand large, la tempête, etc., dont l’appréciation esthétique suppose des regards variés, c’est-à-dire des modes d’artialisation différents.”

Nosotros establecemos por tanto una poética del mar autónoma y diferenciada como designa Edgardo Albizu³⁸:

“Cabe designar con el término “poética” la unidad activa de las dimensiones significativas que dicha trama genera en la experiencia. Ahora bien: la poética del mar es autónoma. Ni en el río, ni en la fuente, ni en la lluvia se encuentra el mismo juego de urdimbre experiencial y trama poética que es propio del mar.”

Y establecemos

Por un lado, introducidos por lo que Felipe Garín³⁹ de manera sencilla nos manifestaba en su estudio sobre la Escuela Marinista Valenciana, que el mar se materializa fundamentalmente a través de su magnitud que polarizamos a su vez en su expresión de infinitud, en su color, en su movimiento y nosotros añadimos en su sonido. Reconociendo cada uno de estos valores como propios e identificadores del mar como entidad constituyente y figura estética propia.

Por otro lado reconocemos la vinculación existente y primordial con otros elementos que participan en su valoración y constitución como materia estética. Constatamos que como ocurre con otros paisajes y elementos de la naturaleza la belleza del mar no depende tan sólo de sus componentes intrínsecos sino también de la relación que adquiere con otros elementos que le proporcionan su esencia estética. Sánchez Muniáin los denomina componentes estéticos secundarios⁴⁰:

³⁵ Anne CAUQUELIN, *L’invention du paysage*. Paris: Plon, 1989, pág. 134

³⁶ SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 224

³⁷ Alain ROGER, *Court traité du paysage*. París: Gallimard, 1997, pág. 98

³⁸ ALBIZU, Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo, pág. 207

³⁹ Ver Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950, págs. 13–16

⁴⁰ SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 243

“Muchas sensaciones extrapaisajísticas que nos llegan de la Naturaleza adquieren *carácter estético secundario* cuando van unidas a otras genuinamente paisajísticas. Así, por ejemplo, son elementos estéticos secundarios del paisaje el rumor de las espigas y del agua, cuando van unidos al movimiento de las mieses o del río. . .”

Y es que el mar está en continua comunicación con otros elementos. Su materia no es sólo agua. Cuando en la naturaleza se mezclan otras materias como el viento, el sol incluso el fuego su fuerza transforma su color y su entidad más profunda. Las peculiaridades meteorológicas y atmosféricas repercuten en su figura abriéndose a un sin fin de significaciones. Edgardo Albizu⁴¹ lo ha llamado significación secundaria y las considera la raíz de la imagen del mar como sistema poético:

“... Imágenes de denotación sensorial: sol, olas, viento, etc. cargados de una efectiva capacidad simbólica y metafísico-conceptual: vastedad, movilidad, ira destructora. (...) Claves de traspaso de la denotación sensorial a la pura significación simbólica y metafísica. La imagen del *mar* se torna así todo un sistema poético: es unificación de significados terciarios y apertra a lo que hay que pensar (el tiempo), a la vez que origen de canales de operatividad significativa —que desplegarán los artistas—, origen determinado por el juego de la trama.”

Edgardo Albizu se centra particularmente en reconocer la dimensión del tiempo en el mar. Nosotros extrapolamos de sus palabras la importancia de la conexión existente entre diferentes componentes de un paisaje que aplicado al mar favorece todavía más el encontrar la guía sobre los que apoyar los valores estéticos que materializan al mar. Jay Appleton haciendo una valoración del paisaje lo corrobora⁴²:

“If a lanscape component appears “beautifull” its beauty, according to our hypothesis, is not an inalienable quality of itself; it derives from the contribution wich it seems, *actually or symbolically*, to be capable of making to our chances of biological survival in the environment of wich both we and it form part.”

Partiendo de esta doble perspectiva enfocamos nuestro análisis. Abordaremos tanto sus cualidades propias como las adyacentes. Sólo así podemos fundamentar la materialidad estética de su figura y entenderemos por qué no todos los artistas han sabido comunicar con el mar. El mantener una actitud abierta y el saber reconocer esta duplicidad en la esencia estética de su figura sólo ha podido ser logrado por pocos. De Turner y del descubrimiento de la esencia del mar nos habla Anne Cauquelin⁴³:

“Turner (Fig. 1.1), le plus héraclitéen des peintres, semble ne parler que de l’eau; en fait, il joue la transformation de l’eau en air, et de l’air en eau, tandis que les flammes des navires en perdition atteignent le coeur de la couleur brûlante et que, rivage humide, la terre participe à la transsubstantation des éléments.”

El mar con su color, su sonido, su movimiento y su extensión ilimitada y el mar con su vinculación al cielo, a las peculiaridades meteorológicas, a los arrecifes conforma todo un

⁴¹ ALBIZU, Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo, pág. 207

⁴² JAY APPLETON, *The experience of landscape*. New York: John Wiley & Sons, 1975, pág. 243

⁴³ CAUQUELIN, *L’invention du paysage*, pág. 134

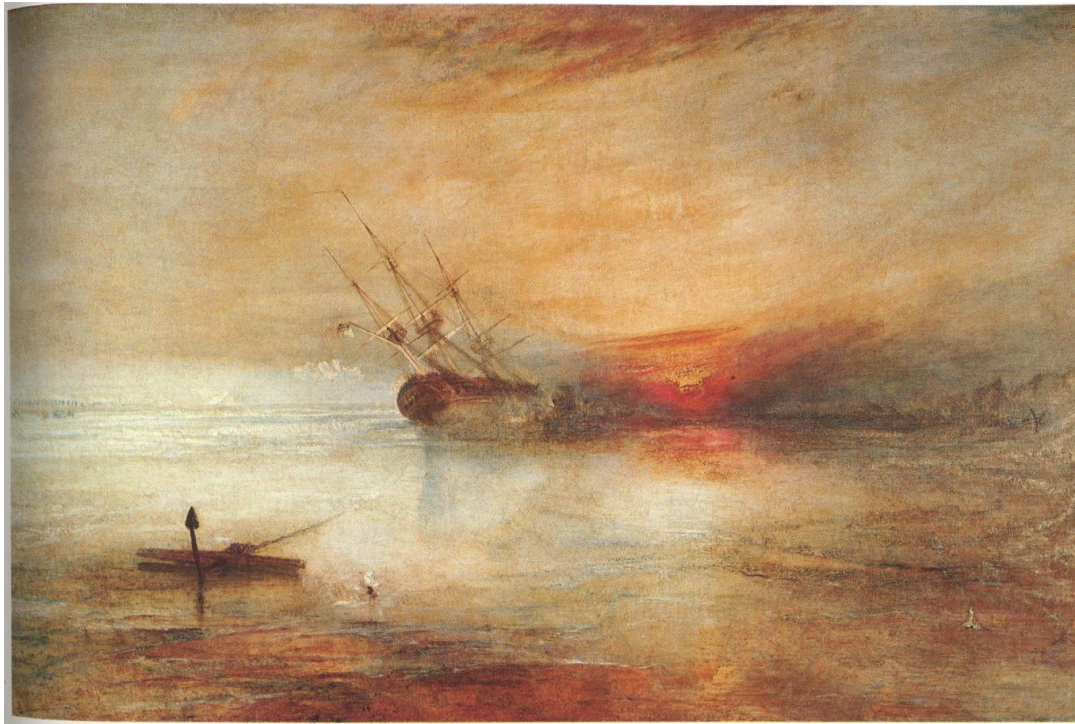


Figura 1.1: William Turner, *Fort Vieux*. 1831. Colección privada

sistema de valores estéticos que lo convierten en único. Jay Appleton de nuevo confirma y cierra nuestro discurso⁴⁴:

“To recognize certain potential connections between different landscape components(whether landforms, water-bodies, vegetation associations, meteorological phenomena or indeed man-made features), and the opportunity to see and/or to hide, it is only in the environmental context that we can assess the aesthetic qualities of a *particular* place, a *particular* view, a *particular* landscape.”

1.3.2. Diferencias

Antes de abordar la especificidad estética del mar como paisaje conviene establecer las diferencias que presenta respecto a otras figuras estéticas. En esta metodología de similitudes y diferenciaciones encontraremos el eje de nuestra argumentación. Partiremos identificando las cualidades del agua como elemento para centrarnos posteriormente en las del río como contrincante estético más representativo del mar.

El Agua

Sabemos que el mar está compuesto de agua pero no es este el único elemento que lo define. El agua es la esencia que formaliza su naturaleza como también la de otras figuras: los lagos (Fig. 1.2), los estanques, los ríos.

⁴⁴ APPLETON, *The experience of landscape*, pág. 243



Figura 1.2: Arkhip Kouindji, *El Lago de Ladoga*. 1873, Museo ruso, San Petesburgo



Figura 1.3: Claude Oscar Monet, *Placas de hielo en el Sena en Bougival*. Museo del Louvre, París

Tratando de describir su materia a priori vislumbramos que en sí misma no contiene forma alguna. Es inodora e incolora y se compone de oxígeno y de hidrógeno privilegiándola con ello a cambiar de aspecto según su temperatura. Estas precisiones nos llevan a discernir las cualidades propias de su esencia, a buscar las particularidades que la personalizan. Y remarcamos como Brigitte Gallini⁴⁵ apunta a que su materia rezuma a su vez multiplicidad y divergencia en su finalidad. Y es que el agua sí que adopta formas diversas, se manifiesta sea a través del mar, de un arroyo, de un torrente o de una cascada. Como también lo hace a través de efectos meteorológicos y estados diferentes como la lluvia (Fig. 1.5), la nieve, el hielo o la bruma. Es salada o dulce y puede ser estable, calmada o vigorosa. Puede servir para regenerar pero también puede ser destructora. Ello asevera que en sí misma contiene una gran potencialidad y antetodo es imagen y materia de la vida misma.

La confirmación de estos valores intrínsecos la han convertido en materia estética haciéndola propicia a múltiples simbolismos. De la forma y variedad que adopte dependerá su expresividad y significado⁴⁶. Es por lo que como nos recuerda Raffaele Milani podemos reco-

⁴⁵Ver Brigitte GALLINI, "Eau, mythe et symbole". En Catálogo de la Exposición *Eau, mythe et symbole dans la peinture occidentale*. Dirigido por —, Toshio YAMANASHI y Noriko TSUTATAN. Tokyo: Shimbun, 1999

⁴⁶Ver Carlos ALCOLEA, "Agua salada, agua dulce. El agua y la pintura". *Lápiz*, Vol. 2, 1984, Nr. 18; Juan Manuel BONET, "Agua salada, agua dulce. Museo del mar". *Lápiz*, Vol. 2, 1984, Nr. 18, págs. 36-37; José María

nocerle una belleza propia⁴⁷:

“Inoltre l’esperienza creativa dell’arte dimostra che l’acqua ha una sua propria irradiante bellezza, fatta di luci, colori, sapori, suoni, e anche profumi (...) Ora vapore, pioggia, ghiaccio, neve, galaverna, rugiada, ecc.; Abbracciata all’aria, al vento o alla terra; ora fonte, ruscello, fiume, lago, stagno, pozza, mare. Offre un’onda di vibrazioni e di qualità: chiara, cristallina, fresca, pura ma anche fangosa, fetida, paludosa, stagnante, torbida, salata oppure effervescente, dura, aromatica. Una sequenza di immagini e rappresentazioni nel diletto di getti, schizzi, spruzzi, zampilli, mulinelli. Un’infinità di descrizioni, un’infinità di sensazioni e impressioni...”

Las significaciones simbólicas del agua se pueden resumir en tres temas dominantes: Fuente de vida, medio de purificación, centro de regeneración.

Estos tres temas se encuentran en las tradiciones más antiguas y forman parte del imaginario que sobre el tema ha ido transmitiéndose combinándose en imágenes variadas al mismo tiempo que coherentes. En la tradición judeo-cristiana el agua simboliza el origen de la creación. Es símbolo de la dualidad existente entre el mundo celeste y el terrenal, las aguas de la lluvia, las aguas de los mares. La primera es pura, la segunda es sagrada. Aparece siempre codificada por Dios. En la Biblia los pozos y en el desierto las fuentes que se ofrecen a los nómadas son considerados como encuentros sagrados, puntos en donde el agua juega un papel trascendental.

Dependiendo de los esquemas socio-culturales en que su imagen sea creada e interpretada el agua se metaforiza en múltiples significados que desde la perspectiva literaria como artística desemboca en variadas interpretaciones⁴⁸. El agua será representada bajo todos sus aspectos desde las aguas tranquilas y límpidas hasta las más atormentadas y destructoras. El tema servirá para evocar los misterios de la naturaleza entendida como frontera u obstáculo o simplemente como decoración de la escena presentada. Será alegoría, transmisora del mensaje bíblico (Fig. 1.4), escena mitológica, fondo de narración o paisaje puro en sus diferentes manifestaciones⁴⁹. Los pintores se dejarán llevar por sus reflejos, su evanescencia y su capacidad para representar los sentimientos y las emociones más variadas.

Charles-Jacques-François Lecarpentier al hablar de cómo se las debe pintar nos dice⁵⁰:

“Les eaux sont le miroir de tous les objets qui les environent, dans lesquelles leurs reflets forment un double tableau. L’étude et l’observation seules peuvent apprendre au peintre la belle manière de rendre ces divers objets qui contribuent à donner aux eaux cette transparence, cette légèreté sans lesquelles ne manque le but qu’on s’est proposé, quie est la véritable imitation de la nature. (...) Quel adresse ne faut-il pas aussi pour imiter l’effet des eaux, soit qu’elles coulent pasiblement, soit qu’agitées par l’aquilon, elles élèvent leurs vagues écumantes et forme de montagnes, ou qu’elles se précipitent en cascades d’en haut de monts escarpés pour tomber en gros bouillons à travers une vapeur humide et semblable à la poussière.”

CARRASCAL, “Agua salada, agua dulce. La imagen idílica del baño”. *Lápiz*, Vol. 2, 1984, Nr. 18, págs. 39–41; Fernando CHUECA GOITIA, “El agua y el arte”. *Arbor*, Vol. 164, 1999, Nr. 646, págs. 285–297

⁴⁷MILANI, *L’arte del paesaggio*, pág. 133

⁴⁸Ver Jacques DARRAS, *La mer hors elle même : l’émotion de l’eau dans la littérature*. Paris: Hatie, 1991

⁴⁹Ver el Catálogo de la Exposición Brigitte GALLINI, Toshio YAMANASHI y Noriko TSUTATAN (Dir.), *Eau, mythe et symbole dans la peinture occidentale*. Shimane, Art Museum, du 6 mars au 9 mai 1999; Kamakura, Musée d’Art Moderne, du 22 mai au 27 juin 1999. Tokyo: Shimbun, 1999

⁵⁰Charles-Jacques-François LECARPENTIER, *Essai sur le paysage : dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l’étude du paysage : suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*. La Rochelle: Rumeur des âges, 2002, pág. 53



Figura 1.4: Antonio Muñoz Degrain, *María Magdalena contemplando a Jesús*. Museo de Bellas Artes SAN Pío V, Valencia



Figura 1.5: Joseph William Turner, *Lluvia, vapor, velocidad*. 1874. National Gallery, Londres

Pierre-Henri de Valenciennes haciendo referencia a los diferentes estados del agua comentaba las causas que interfieren en la tranquilidad del agua⁵¹ y que interfieren en su transparencia:

“L’eau claire, limpide et tranquille réfléchit, comme une glace, tous les objets qui sont à sa portée. (...) Plusieurs causes contribuent à troubler la tranquillité des eaux ; 1° le vent ; 2° la chute de l’eau sur elle même ; 3° les corps qui s’y meuvent, tels que des animaux qui s’y baignent, des bateaux qui voguent, etc. ; 4° le courant de l’eau qui suit une pente. La limpidité est ordinairement altérée après un orage (...) On voit que ce qui détruit la tranquillité de l’eau, c’est l’agitation causée par divers accidents; ce qui ôte sa transparence, c’est la saleté qui l’épaissit, ou le froid qui la met en congellation.”

Pero ya que es contenida y definida por la tierra a la que le ha dado forma no se la pueda aislar totalmente. Se referirá siempre a un contenido físico o metafórico. Teniendo sólo sentido enmarcada en un ambiente de ahí que se la represente la mayoría de las veces como un elemento de la naturaleza sin olvidar el contenido simbólico que su misma materia puede suscitar.

Pero siendo su valor como imagen y personalidad estética lo que nos interesa realzar destacamos la aproximación que Gastón Bachelard hizo sobre la misma y sus significados. En comparación a sus meditaciones sobre los otros elementos de la naturaleza que aborda en diferentes estudios⁵² nos dice del agua y de su significado⁵³:

“L’eau est vraiment l’élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L’être voué à l’eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de substance s’écoule. (...) L’eau coule toujours, l’eau tombe toujours, elle finit toujours dans sa morte horizontale.”

Ese transitar del que habla Bachelard es identificado como la característica clave de la personalidad del agua. Por naturaleza es móvil y se asocia a la temporalidad⁵⁴. Rosario Assunto definiendo la existencia de una poética del agua lo confirma⁵⁵:

“Una poetica delle acque, in quanto parte della natura come immagine del tempo. Le acque, come abbiamo visto, che mostrano esteticamente la permanenza della novità el anovità della permanenza, spostate ad una poetica della vegetazione che a noi esteticamente trasmette il sentimento del tempo circolare: del tempo ritornante in quello che Humboldt chiamava: “Il periodico e sospirato risvegliarsi della natura”.”

A modo de conclusión podemos decir que el agua como sonido, movimiento y transparencia, tiene al menos dos significados cambiantes:

Uno, el temporal, de Heráclito, imagen misma del movimiento y el tiempo, del río y del mar de la muerte.

⁵¹Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973, págs. 214 y 215

⁵²Gaston BACHELARD, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, pág. 13

⁵³Ver ———, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943; ———, *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938

⁵⁴Ver el estudio sobre el agua y el tiempo de Juan PANDO DESPIERTO, “Agua y tiempo en el arte”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, Vol. 6, 1993, págs. 647–672

⁵⁵ASSUNTO, *Il paesaggio e l’estetica*, pág. 270

Otro, auditivo, como murmullo silencioso, como el del lenguaje, imagen paradójica del silencio de la naturaleza.

Un tercero podemos añadir y es el del reflejo equivalente al cristal, al espejo o al vidrio, lo que le convierte en imagen que sirve de indicio de autorreflexión o meditación.

Desde la multicplidad y la divergencia de formas que su materia evoca y como denominador común su temporalidad y su movilidad pasamos a analizar la figura del río y los componentes estéticos que le dan vida.

El Río

Intentar comprender la figura del río como figura estética predispone antetodo conocer su imagen natural. Su realidad. La primera imagen que su topografía suscita es una visión móvil que avanza. Se le puede tanto ver como oír de lejos manifestando de esta manera su presencia y su vida.

Los ríos por así decirlo contienen en sus forma un papel privilegiado: curvas, contracurvas, pendientes, saltos que le dan impetu en su recorrido. La particularidad de su forma es que da vivacidad al paisaje que lo contiene. Su agua se maetamorfosea a cada paso, escondiéndose, apareciendo, saltando evitando obstáculos, perdiéndose en las aguas de otros ríos mayores o muriendo en las del propio mar. Y esta es una de sus primeras características reconocibles: Se le conoce a través de su metamorfosis. Y es que su viveza y su presencia se evidencian porque con su paso cambian el paisaje, modifican el territorio por donde transcurren sus aguas sin alterarlo de manera brutal. Lo pueden cruzar, esculpir en gargantas que juegan a esconderlo o incluso engendrar la llanura.

Todas estas características preludian en su ser una dinámica propia vinculada a la circulación. Por ello desde la perspectiva literaria y artística el río es entendido como un medio natural que provoca el avance del paisaje terrestre que aparece siempre fijo y anclado en una rigidez temporal reglada por un tiempo irreversible.

Otra de las características del río es su espacio mismo. Su esencia más íntima radica en que es una amalgama de trayectorias y de direcciones que van dibujándose y desdibujándose a medida que sigue su curso. Ello provoca que su espacio pueda ser afrontado de diversas maneras ya que se puede pasear por él, atravesarlo. Remontarlo y encontrar su nacimiento, su punto de origen o descender por su curso y dar con el mar.

De nuevo utilizamos el calificativo de móvil para adjetivarlo. Y a ello añadimos que la existencia de dos puntos de vista o dos dinámicas desde donde observarlo:

Por un lado desde la horizontalidad del avance de su recorrido continuo y progresivo.

Por otro desde la verticalidad de su descenso por la montaña ofreciendo a su vista una imagen caótica materializada en las rocas escarpadas que lo dominan, los barrancos que lo recogen, las cascadas y torrentes que lo provocan induciendo a quien lo observa a reproducir una imagen del mismo que avanza hacia él.

Podemos resumir las cualidades del río en: Es origen, trayecto y sentido, es espacio y es tiempo y es historia. Esto significa que la figura del río está cargada de realidad geográfica pero también cultural, onírica y poética. Establezcamos a partir de esta consideración su significado como imagen y como figura estética⁵⁶. Y observamos en primer lugar que es la

⁵⁶Véase el estudio Francesca KAUCISVILI MELZI D'ERIL, Maria Silvia DA RE y Eleonora SPARVOLI (Eds.), *La poétique du fleuve*. Colloque, Gargnano, du 17 au 20 septembre 2003. Milano: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2004 que desde el punto de vista literario analiza la figura del río como componente estético

dinámica misma de su esencia la que motiva la circulación que permite pasar de su realidad misma como elemento de la naturaleza a su recuerdo. Y consecuentemente de su imagen al símbolo y a la metáfora.

Definiendo por tanto las características que ilustran su personalidad estética encontramos:

Su sentido de armonía la cual es a su vez murmurante porque lo acompaña hasta su desembocadura inexorablemente la cadencia repetitiva de su sonido. En él todo es comunicación y equilibrio entre su lecho, su derecha y su izquierda, su centro y su periferia, su parte alta y baja.

Su aparente monotonía que se desdobra en una duplicidad interpretativa de contrarios: eterno y efímero, limitado e ilimitado.

Su paradójico sentido de la temporalidad en donde se combina la progresión horizontal de su continuidad y movimiento como unidad y la discontinuidad de la muerte.

Su inclinación hacia la serenidad y la meditación inspiradas por la espiritualización que la paz, la dulzura y la continuidad de su figura ofrecen.

Miguel de Unamuno nos recordaba la personalidad del río diciendo⁵⁷:

“Un río es algo que tiene una fuerte y marcada personalidad, es algo con fisonomía y vida propias (...) y se le siente vivir (...) El agua es, en efecto, la conciencia del paisaje; en le agua, cuando queda quieta y serena, se reflejan los árboles y las rocas, en el agua se ven como en espejo, en el agua se desdobl原因, adquieren reflexión de sí (...) Y el agua del río es conciencia viviente, conciencia movediza.”

Habiendo establecido pues su fisonomía y su personalidad pasamos a analizar el sentido metafórico que da cuerpo a su imagen. De entrada la metáfora del río podría representar el espacio subyacente de historias, culturas, costumbres y vidas dado que su figura está ligada a espacios y a tiempos diferentes inscritos a su vez en el ser del espacio y el tiempo en sí mismo. Se transforma en metonímia y metáfora teniendo como denominador común de todas sus imágenes el tiempo y asociada a éste la muerte. El río aparece como un espacio de vibración. Gilles Deleuze así lo describe⁵⁸:

“C’est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme plus lieu du possible. Ce que manifestent en effet l’instabilité, l’hétérogénéité, l’absence de liaison d’un tel espace, c’est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préleables à toute actualisation, à toute détermination.”

Y dentro de esa riqueza en potenciales y singularidades de la que nos habla Deleuze es donde se inscribe el significado estético del río. Analizamos su significación más representativa: El concepto de vida como movimiento.

De nuevo Miguel de Unamuno ilustra nuestras palabras⁵⁹:

“¿Hay algo mejor que simbolice la vida de un hombre que la de un río? (...) Tiene el río su infancia, su adolescencia, su madurez, su vejez y su muerte, tiene sus horas de angustia y tormentas.”

⁵⁷Citado en José Miguel AZAOLA, *El mar en Unamuno*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal, 1986, pág. 25

⁵⁸Gilles DELEUZE, *L’Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983, pág. 155

⁵⁹Citado en AZAOLA, *El mar en Unamuno*, pág. 25

Pero si de entrada el río y su metáfora parecen temporalmente asociados a una mutabilidad absoluta se puede igualmente considerar su temporalidad como portadora de la imagen del retorno y de una inmutabilidad también absoluta. Debemos por lo tanto establecer algunas precisiones sobre *el sentido de temporalidad en el río*. Su significado temporal participa de una doble ambivalencia. Nos apoyamos en las afirmaciones de Michel Ribon por reproducir claramente la idea que mantenemos⁶⁰. El río en cuanto al tiempo:

1. Es imagen tradicional, como Unamuno reflejaba, del curso de la vida con un principio, un recorrido y un final. Michel Ribon dice⁶¹:

“...le point de vue traditionnel imagine que (...) le temps s'écoule comme une fleuve d'amont en aval, de l'avant (la naissance, la jeunesse) vers l'après (l'avenir, la mer, la mort) sans que je puisse retenir le présent (arrêter le cours)”

2. Es desde el punto de vista subjetivo imagen de eternidad. Michel Ribon precisa⁶²:

“Tel est le sens intimement vécu de la temporalité. Un sens positif et fécond puisqu'il présuppose l'idée d'une liberté de poser dans le temps et avec le temps une image de moi pour l'y effectuer. Dès lors, le temps n'est plus vécu comme une flèche courant vers la mort, ni comme une fuite (...) du présent dans le passé. L'expérience de la liberté est d'abord celle d'une décision qui, de façon verticale, intervient dans le cours horizontal du temps pour lui donner un nouvel orient et pour conférer au présent renouvelé un parfum de plénitude ou une « étincelle d'éternité » que, à la limite, seul l'art sait concentrer ou faire briller.”

La condición del hombre mortal es representado por el curso del río que puede ser interrumpido como el curso del agua o roto como la vida. Pero dado que por el río se puede ir también inversamente su imagen puede representar también la discontinuidad de la muerte. Constatamos que existe en su esencia metafórica un carácter contradictorio: El río es eterno siendo temporal y es inmóvil siendo móvil y es previsible siendo imprevisible.

Sus aguas transcurren perpetuamente pero como indicó Heráclito⁶³ no son sólo eternidad sino que también tienen carácter efímero. Llevan en él la vida, la muerte y la esperanza de la inmortalidad. “La discordia es al base de la unidad”. Esta paradoja temporal indica otra de las características del río: El juego de contrarios que su personalidad estética implica por un lado su finitud porque desemboca en el mar pero es infinito porque se le puede remontar, es eterno y es efímero, significa exilio pero también morada, es separación o frontera como también es unión o puente.

Las características e interpretaciones vistas convierten al río en modelo estético por excelencia. Destacamos como componentes fundamentales de su figura estética su movimiento, su sonido y su variada forma que cambia y se adapta sinuosamente a medida que sigue su recorrido. Pierre-Henri de Valenciennes nos habla de su dificultad como modelo y de los puntos de vista desde donde ser enfocado⁶⁴:

⁶⁰ Michel RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*. Paris: Kimé, 2002, pág. 40

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Agustín RAMOS IRIZAR, “Mirando al Mediterráneo: la búsqueda de la armonía en la estética romántica”. *Ágora*, Vol. 22, 2003, Nr. 2, pág. 146

⁶⁴ DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, págs. 221 y 222



Figura 1.6: Antonio Muñoz Degraín, *Río Piedra*. 1913. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

“Il n’y a peut-être rien de plus difficile à mettre en Perspective (...) que les rivières et leurs rivages qui serpentent dans une plaine (...) Comme l’eau ne forme presque pas de lignes, il faut s’attacher à dessiner les rivages avec soin, et à les faire serpenter dans la plaine, suivant la nature de leur profondeur dans le Tableau, et la hauteur de l’horizon. (...) Si le point de vue est bas, les sinuosités du cours de la rivière, en se repliant sur elle-même, doivent se rapprocher les unes des autres, à mesure qu’elles s’éloignent vers l’horizon; et qu’au contraire, si le Point de vue est très haut, on voit serpenter la rivière avec plus de développement, et les sinuosités des rivages s’éloigner d’eux-mêmes insensiblement, en arrivant sur le devant du Tableau. Mais il faut bien observer de donner (...), aux lignes sinueuses des rivages, une ondulation douce et sans angles trop durs, ni trop de pente dans les lignes. C’est de-là que dépend le planimétrie des eaux, auxquelles on peut, par ce moyen, faire parcourir un grand espace de terrain, sans choquer l’œil du Spectateur.”

La belleza del río descubierta por muchos artistas transmitirá los valores intrínsecos de su figura. Antonio Muñoz Degraín gran amante de la iconografía del agua representa con su *Río Piedra* (Fig. 1.6) ejemplo de la virtuosidad del recorrer de un río. Este como ocurre con el mar y con otros modelos de agua tiene que ver mucho con el movimiento y con el color. Dos características propias que le formalizan como figura estética. Será modelo de representación amplio. Los artistas encontrarán en sus características infinidad de recursos para expresarlo. De nuevo atendiendo a la orografía del propio río y a su profundidad Valencienas⁶⁵. Ilustra-

⁶⁵DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un*



Figura 1.7: Antonio Muñoz Degraín, *Desfiladero de los Gaitanes*. 1913. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

mos sus palabras con *Desfiladero* de Muñoz Degraín (Fig. 1.7) que trasmite con genialidad la sinuoidad de su movimiento y lo comparamos con la amplitud del Volga de Aivazovsky (Fig. 1.8) :

“Plus une rivière est large et profonde, moins elle a de pente, et plus elle est propre à réfléchir les objets (...) Par raison contraire, moins elle a de profondeur, plus elle est rapide dans sa course et agitée par son mouvement; moins elle est capable d’opérer une réflexion parfaite. (...) son agitation est causée non-seulement par la rapidité de sa pente, mais encore par le frottement contre ses rives et les rochers ou les cailloux qui lui servent de lit.”

Tras la reflexión que hemos hecho sobre el río como modelo estético finalizamos estableciendo un cuadro comparativo entre los valores estéticos que lo definen, lo equiparan y lo diferencian del mar (tabla 1.2).

élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, págs. 221 y 222

Río	Mar
<p>Diferencias:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se basa en su horizontalidad y en su verticalidad como puntos de vista de su observación. • Su agua es dulce y no altera su forma. • Conocemos el origen y el fin de su entidad. • Atraviesa el territorio terrestre. • Su recorrido adopta una dirección fija. • Imagen tradicional del transcurrir del tiempo. • Es espacio y es tiempo. • Su espacio es multiforme y finito. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se construye desde la linearidad de su horizontalidad. • Se identifica por la salinidad de sus aguas y cambia su forma. • Su forma es cerrada y circular. • Circunda la tierra. • Es multidireccional. • Imagen de permanencia y continuidad. • Escapa al espacio y al tiempo. • Su espacio es uniforme e ilimitado.
<p>Similitudes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se identifica por el sonido de su agua que le da personalidad y vida. • Le es propio el movimiento de su curso rumbo al mar. • Su paisaje es armónico. • Su color depende del reflejo de los elementos que lo circundan. • Modifica el paisaje por el que pasa. • Su personalidad se construye en base a un juego de contarios: efímero/eterno, finito/infinito, previsible/imprevisible. 	<ul style="list-style-type: none"> • El rumor del oleaje es característica intrínseca de su figura. • El movimiento de sus aguas le infieren personalidad única e intransferible. • Su paisaje denota equilibrio. • No tiene colorido propio. Es consecuencia del reflejo del cielo y otros elementos de su alrededor. • Al entrar en contacto con la superficie terrestre altera su materia. • Destaca su personalidad paradójica: calmado/impetuoso, vida/muerte.

Cuadro 1.2: Valores estéticos del río frente al mar.

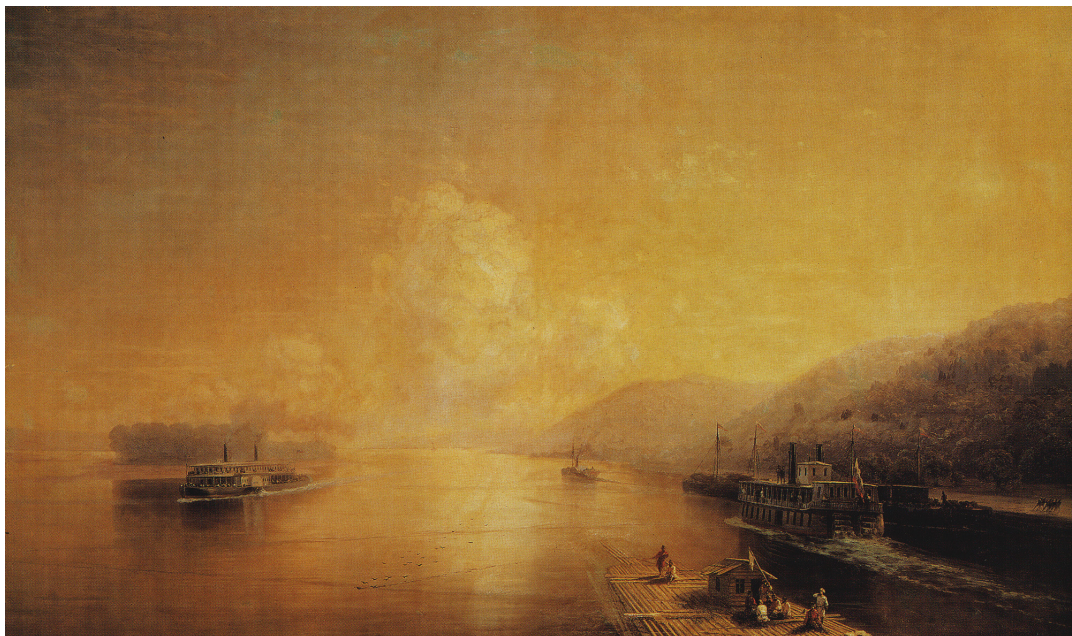


Figura 1.8: Ivan Aivazovsky, *El Volga a los pies de los montes Jigouli*. 1887. Museo de arte ruso, Kiev

1.3.3. Relaciones y parámetros de lectura

Hacer una lectura del mar equivale a tener en consideración los elementos secundarios que lo circundan y que interfieren en su calidad estética. Teniendo en cuenta que las interacciones del mar con otros elementos se producen entre: Mar y cielo y Mar y tierra. Identificamos los siguientes:

El cielo y las Nubes

La figura del mar aparece siempre imbricada a la del cielo. Es sabido que en pintura sea el motivo que se quiera pintar hay que tener en cuenta la función del cielo. Si se trata de un paisaje con agua todavía más porque en éste serán las nubes y el cielo quienes determinen verdaderamente la composición. Pasemos a analizar ambas figuras:

El cielo El cielo determina el ambiente de los lugares que circunda y ayuda a crear la atmósfera del paisaje. En pintura esta es una ley fundamental. Pierre Valenciennes así lo describe⁶⁶:

“Cette voûte céleste, d’une belle couleur d’azur, si douce, si uniforme et si sereine, n’est autre chose qu’une vapeur tenue et légère, qui, par son éloignement, paroît être de cette agreable couleur (...) Les différentes espèces d’air occupent, suivant leur pesanteur spécifique, l’atmosphère dans laquelle s’élèvent les vapeurs aqueuses de la terre où elles sont soutenues par la chaleur qui les a raréfiées. Ces vapeurs condansées forment les nuages...”

⁶⁶DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, pág. 257

El cielo se vincula por lo tanto estrechamente al mar y se encuentra siempre en armonía con su figura y sus colores. La percepción del mismo se debe hacer desde una doble consideración⁶⁷:

Como *realidad física* del paisaje dado que hace gala de una serie de características que lo definen y determinan su belleza natural. Sánchez Muniain las resume en cuatro⁶⁸:

“Su belleza natural la juzgamos combinando estos cuatro valores: *plenitud, color, variedad y profundidad*. El primero es su valor estético propio, diferencial. Los otros corresponden con cierta aproximación a los componentes estéticos generales *Luz y color, Perspectiva y Grandeza*.”

Teniéndolos presentes determinamos las siguientes características en la personalidad estética del cielo:

- Su *variación* en forma y acción leída desde su movilidad. Existen tantos cielos como paisajes geográficos.
- Su sentido de *orientación* puesto que ayuda a situarnos dentro del paisaje que cubre y precede.
- Su *apertura* que es signo de la amplitud y extensión de su espacio.
- Su *color* que interfiere en el mar, proporcionándosele y creando a través del efecto de la refracción de la luz su ilusión colorista.

Como *valor estético* se identifica con una serie de connotaciones particulares de su figura. Sánchez Muniain⁶⁹ le atribuye como propio su sublimidad que vincula a la sensación de infinito.

“*El cielo, en cuanto elemento de sublimidad, no necesita ser muy ancho, ni muy profundo; basta que sea abierto* El color, variedad y diafanidad son elementos de belleza, no de sublimidad. Su dimensión sublime es de plenitud, no de tamaño, a diferencia de lo que ocurre con las dimensiones terrestres.”

Nosotros adjuntamos a la percepción estética de su figura su idea de elevación y de estupor puesto que su figura estética se relaciona con la representación de la verticalidad. En él todo es aéreo y etéreo⁷⁰.

El cielo por lo tanto es receptáculo de múltiples concepciones⁷¹:

“Può essere lo spazio contenuto tra le nuvole e le stelle, la dimora degli dei o di Dio, o anche il luogo dei defunti che sono stati salvati. Nel suo concetto si uniscono meteorologia, astronomia, astrologia e vi scopriamo teorie teologiche relative all’origine del cosmo.”

Como tema y desde los diferentes significados que preludia ha sido objeto de variadas representaciones. Nos ocuparemos de ello cuando abordemos su concepto de infinitud⁷².

⁶⁷ Ver SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, págs. 163–169

⁶⁸ *Ibid.*, págs. 165 y 166

⁶⁹ *Ibid.*, págs. 164 y 165

⁷⁰ Ver MILANI, *L’arte del paesaggio*, pág. 139

⁷¹ Ver *ibid.*, pág. 138

⁷² Ver en particular el catálogo de la exposición Christine KAYSER (Dir.), *Peindre le ciel : de Turner à Monet*. Marly-le-Roi Louveciennes, Musée-promenade, du 8 avril au 9 juillet 1995. Paris: L’Inventaire ; Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995 que aborda el tema del cielo en el período histórico que tratamos



Figura 1.9: Louis-Eugène Boudin, *Cielo nublado sobre un mar calmado*. Dibujo. Museo del Louvre, París

Podemos concluir diciendo que el cielo se constituye como referente primordial del mar. Su importancia radica en que le da personalidad y color. Pictóricamente se traduce en dos factores:

Es quien marca el encuadre de la composición dependiendo del protagonismo que queramos darle.

Su estado condicionará la transparencia y el colorido marítimo. Todo dependerá si se trata de un cielo cubierto anunciando tormenta o bien de un cielo despejado y límpido. La claredad y la luz del paisaje nacen de este juego entre elementos.

Constable aludiendo a la importancia del cielo decía⁷³:

“On m’a souvent conseillé de traiter mes ciels comme une feuille jetée derrière les objets. Certes, si le ciel est envahissant, comme le sont les miens, c’est mal; mais s’il est inexistant, comme les miens ne le sont pas, c’est encore pire. Ils doivent être, et dans mon cas ils seront toujours, une part déterminante de la composition. Il serait difficile de désigner un genre de paysage où le ciel ne soit pas la *tonique*, la *clef* et le principal agent du sentiment.”

⁷³Citado en Jean CLAY, *Le Romantisme*. Paris: Hachette : “Réalités”, 1980, pág. 149

La influencia del cielo en el paisaje marítimo es determinante. Su presencia irradia el reflejo de la luz sobre la superficie marítima dándole su tonalidad. Charles-Jacques-François Lecarpentier en su manual sobre pintura aludiendo al cielo afirmaba⁷⁴:

“Les ciels ne peuvent plaire qu’autant qu’ils sont légers et transparents comme l’air qu’ils représentent (...) Les ciels doivent être essentiellement vaporeux et peu chargés de couleur, d’un travail simple que l’œil n’aperçoive qu’à peine. Il faut les ébaucher légèrement, les fonds d’impression blanche sont les plus propes pour obtenir cette légèreté, cette transparence de couleur et ce charme que l’on doit désirer.”

Louis-Eugène Boudin uno de los pintores de nubes y cielos más significativos en su cuadro *Cielo nublado sobre un mar calmado* (Fig. 1.9) nos ofrece una visión del mar en donde la tonalidad de su color es marcada por la unidad cromática que el reflejo de la luz del cielo transmite. En la composición predomina el equilibrio al ocupar cada una de las partes, mar y cielo, la misma proporción. Predominan la gama de azules celestes degradados por los blancos que se resaltan en la línea del horizonte consiguiendo diferenciarla.

Charles Baudelaire en sus *Curiosidades estéticas* refiriéndose a los cielos y las nubes del pintor señalaba⁷⁵:

“Ces études, si rapidement et si fidèlement croquées d’après ce qu’il ya eu de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa force et dans sa couleur, d’après des vagues et des nuages, portent écrit toujours en marge la date, l’heure et le vent.”

Los bocetos de Boudin muestran como el mar se somete a las leyes del cielo y a los matices que le dan el resto de efectos meteorológicos.

Las nubes Conjuntamente con el cielo, las nubes constituyen otro elemento fundamental en la conformación de la materialidad del mar. Su presencia o ausencia y su movimiento marcan su ritmo. Las características⁷⁶ que las conforman se resumen en que son informes. No tienen ninguna estructura definida, son etéreas, efímeras y volátiles. Son móviles e inestables y se asocian al color. Y es esta última característica, su asociación con el color, la que da corporeidad estética a su figura vinculándose con el mar.

Pierre-Henri Valenciennes gran conocedor de las mismas las describía⁷⁷ así:

“Ces nuages se déchirent, se réunissent, changent continuellement de forme, et leurs effets varient à chaque instant par les différentes lumières qu’ils reçoivent, soit directement, soit par reflet, soit enfin par le reflet des reflets (...) Les nuages sont diversement colorés, en raison de leur plus ou moins grans volume, de leur proximité ou de leur éloignement de la lumière, de leur élévation ou de leur rapprochement de la terre, de leur forme et des plans qu’ils présentent aux rayons lumineux, de l’interposition des autres nuages placés entre eux et la lumière...”

⁷⁴LECARPENTIER, *Essai sur le paysage: dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l’étude du paysage : suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*, pág. 52

⁷⁵Citado en *Boudin, Peintures, aquarelles, dessins*. Honfleur, Musée Eugène Boudin du 4 août au 15 octobre 1968. Honfleur: Imp. Marie, 1968, pág. 76

⁷⁶Para una significación de la simbología de las nubes ver el estudio de Hubert DAMISH, *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*. Paris: Editions du Seuil, 1972

⁷⁷DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, pág. 258



Figura 1.10: Pierre Henri de Valenciennes, *En Roma, estudio del cielo cargado de nubes*. Museo del Louvre, París

El mismo (Fig. 1.10) fue gran observador y conocedor del estado cambiante de las nubes. Así lo aseveran muchos de los cuadros que realizó durante su estancia en Roma.

La presencia de las nubes en el cielo modifica radicalmente la masa de color que por reflejo se proyectará en el mar. De ahí que haya despertado el interés tanto de artistas como de filósofos y poetas a lo largo de la historia. Las nubes y el valor estético del color han estado presentes en las teorías estéticas desde Aristóteles a Nietzsche. Las nubes como modelo estético adquirirán protagonismo. *Leonardo da Vinci* en su *Tratado de Paisaje* mencionaba la complejidad que implica la interposición de las nubes con el sol⁷⁸:

“Le rose augmente lui aussi de beauté, quand le soleil qui l’éclaire à l’occident rougeoit avec les nuages qui s’interposent devant lui (...) Le rose éclairé par la lumière rougeoyante montre de la beauté plus que partout ailleurs (...) Les nuages prennent une teinte plus au moins rouge lorsque le soleil se trouve à l’horizon, le soir ou le matin. Le corps du nuage, qui présente une certaine transparence, est plus ou moins pénétré par les rayons solaires, lorsque celui-ci se montre à l’horizon (...) Les nuages sont toujours plus fins aux contacts qu’ils forment entre eux (...) c’est pourquoi la rougeur des nuages prend différentes nuances.”

Las palabras de Leonardo bien pueden ilustrar el estudio de Sorolla (Fig. 1.11) de unas nubes que reflejan las cadencias entre rojos y azules que el pintor italiano describía. La identificación y la valoración cromática que Leonardo establece entre el cielo, la luz y el sol anticipa una de las curiosidades estéticas que más tarde se desarrollarán con amplitud entre artistas

⁷⁸Patrick BEURAND, *Du trou de mémoire à la trouée météorologique. Typologies de l’intermédiaire*. Paris: Éditions du Limon, 1996, pág. 63



Figura 1.11: Joaquín Sorolla y Bastida, *Estudio de Nubes*. Hacia 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

y pensadores. *Ruskin* en su libro *Modern Painters*⁷⁹ identificará a las nubes como un medio para expresar el misterio de la naturaleza. Y es que el tema de éstas estallará en el siglo XIX alcanzando un marcado sentido simbólico. No podemos olvidar sin embargo que ejercieron fascinación en artistas de épocas precedentes como Fragonard o Hubert Robert pero entre quienes alcanzaron verdadero protagonismo fue entre los pintores holandeses del siglo XVII que muy próximos en conceptos a la pintura de paisaje del siglo XIX se convirtieron en los verdaderos iniciadores del tema. Los valores que los mismos en sus pinturas quisieron transmitir se aproximan a lo que más tarde otros artistas, ingleses sobretudo, lograrían expresar. Las nubes en dichas representaciones vislumbrarán una similar percepción de la naturaleza. Las darán a conocer en sus más variadas circunstancias, mostrándolas como un efecto meteorológico cambiante y determinante del paisaje y en cuanto al mar de su estado y definición material.

Previamente la filosofía de lo sublime supondrá un reencuentro con las fuerzas de la naturaleza y con ellas la apreciación de los fenómenos atmosféricos. Se abrirá camino de esta manera ya en el siglo XIX a un gusto por las nubes y sus efectos cambiantes ya liberadas de toda connotación religiosa, moral o pictórica⁸⁰. Serán muchos los pintores⁸¹ que se abocarán a su estudio. Entre los más famosos destacan Friedrich, Dahl, Goethe, Delacroix (Fig. 1.13), Boudin, Constable (Fig. 1.12) sin olvidar precedentemente a Cozens⁸².

La nube crea espacio como Hubert Damish⁸³ recuerda y además proporciona una imagen heterogénea que ofrece un variado elenco de significaciones⁸⁴. Los pintores⁸⁵ que las eligieron como tema encontraron en su figura un campo poético para desarrollar su imaginación además de conseguir evolutivamente capturar el instante de su continuas modificaciones de las nubes para convertirlo en eternidad. Terminamos con las palabras de Denys Riout que evocando los bocetos de nubes que tantos pintores realizaron evidencia la relación entre cielo, nubes y color y nosotros añadimos mar⁸⁶:

“Si les études de nuages fascinent tant leurs contemplateurs, c’est bien parce qu’ils en présentent la gravité diffuse : le nuage et l’azur entretiennent une relation dialectique.”

El viento y los fenómenos meteorológicos

El Viento El viento constituye un elemento clave en el ser del mar porque es él quien le proporciona su aspecto exterior: Le da corporeidad y vida. Jules Rouch así lo describía⁸⁷:

“Quand la mer passe de l’état calme à l’état agit, on dit que la mer se fait. Puisque la mer ne se fait que s’il y a du vent.”

⁷⁹ John RUSKIN, *Modern painters*. London: Smith, Elder, 1851

⁸⁰ Véase el análisis de Jacqueline LICHTENSTEIN, “Histoire et variations d’un infini: le bleu entre le ciel et la terre”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 106–124 que centrado en la significación del color azul analiza la función del espacio celeste y sus referencias a la religión y a la moral

⁸¹ Ver CLAY, *Le Romantisme*, págs. 240–241

⁸² Ver KAYSER, *Peindre le ciel : de Turner à Monet* en donde se hace una revisión de las teorías hechas sobre las nubes y de su papel como tema

⁸³ DAMISH, *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*, pág. 30

⁸⁴ Ver BACHELARD, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, págs. 239–254

⁸⁵ Ver el catálogo de exposición Ver Stephan KUNZ, Johannes STÜCKELBERGER y Beat WISMER (Eds.), *Wolkenbilder: die Erfindung des Himmels*. Aarau, Aargauer Kunsthaus, du 27 février au 8 mai 2005. Aarau: Aargauer Kunsthaus; München: Hirmer Verlag, 2005 que analiza hasta la época contemporánea el cielo y las nubes como motivo de abstracción

⁸⁶ Denys RIOU, “Les couleurs de l’Azur”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 37

⁸⁷ Jules ROUCH, *La mer*. Flammarion, 1939, Bibliothèque de philosophie scientifique, pág. 29



Figura 1.12: John Constable, *Estudio de nubes*. 1821. Albert and Victorian Museum, Londres



Figura 1.13: Eugène Delacroix, *Estudio de cielo nublado*. Hacia 1824–1826. Museo del Louvre, París



Figura 1.14: Ludolf Backhuysen, *Golpe de viento*. Siglo XVII. Museo del Louvre, París

El viento tiene que ver muy estrechamente con la realidad del mar porque además de proporcionarle su aspecto externo le infiere otras cualidades⁸⁸:

- Su *poder dinámico* que le da fuerza y movimiento a su entidad. Junto con el agua de su superficie crea las olas que producen movilidad en su materia.
- Su *capacidad conductora* convirtiéndolo en espacio de comunicación y de transporte.
- Su *influencia en la estabilidad* del mar a través de la acción que ejerce en las condiciones meteorológicas y geográficas.
- Su *interferencia en el color* de la masa oceánica ya que coloreando u oscureciendo el cielo, desplazando tormentas y trasladando las nubes que lo cubren cambia el aspecto del mar.

Intentando dar un significado del mismo como elemento lo definimos tanto como desplazamiento del aire como puro movimiento. Su figura encarna en sí misma la idea de movilidad. Y ese dinamismo que lleva implícito se vincula con sus valores estéticos que resumimos esencialmente en tres:

- *Transforma* pero también *se transforma* él mismo adoptando perspectivas y significados diversos.

⁸⁸Ver E. ALARCOS, "El mar en la realidad y en el mito". *Revista General de la Marina*, febrero 1968, págs. 180 y 181



Figura 1.15: Paul Huet, *Gran marea de equinocio en los alrededores de Honfleur*. Museo del Louvre, París

- *Es sonoro*. Su corporeidad se asocia al sonido que emite que desde las diferentes cadencias personifican su transparencia y su materia. Bachelard⁸⁹ refiriéndose a ello decía que “Entendre est plus dramatique que voir”.
- *Es ambivalente*. Lleva inscrito en su seno más interno una doble personalidad: Es dócil a la vez que violento. Los diferentes tipos de viento lo demuestran. Su tipología parte de las dulces brisas hasta llegar a los huracanes más temidos.

La percepción de estos valores comportan el nacimiento de una serie de imágenes poéticas⁹⁰ que pueden evocar diferentes sentimientos ante su presencia: libertad, embriaguez, ligereza que se metaforizan en variadas imágenes del mismo. La transformación que bajo la acción del viento, las mareas, las crecidas sufre el mar se vinculan particularmente con la figura del barco. Elemento no perteneciente a la naturaleza pero que forma también paisaje junto al mar dándole también sentido estético a su figura. Y es que el mar en sí mismo es inhóspito, no se le puede retener, ni fijar, ni habitar directamente sobre él por eso necesita de las embarcaciones para apropiarlo. Puede construir itinerarios pero para recorrer su espacio necesita al barco. Y el viento juega un papel fundamental puesto que puede ayudarlo u obstaculizarlo. Desde este punto de vista el viento aquí tiene más importancia por su acción física que por su dimensión mítica. Primarán los efectos reales sobre el barco ya que éste gracias a su presencia se mueve y pone en contacto lugares y puntos diversos de la geografía marítima.

Esto nos induce a concluir aludiendo al doble aspecto que el viento como elemento contiene en sí mismo:

⁸⁹ BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, pág. 294

⁹⁰ Ver capítulo XI *Ibíd.*, págs. 291–308



Figura 1.16: Eliseo Meifren, *Marina*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

Mientras que desde su aspecto positivo el viento da fuerza y movilidad a los barcos sobretodo cuando se trata de embarcaciones sin motor y a vela (Fig. 1.16). Las connotaciones a las que se vinculará en este caso al viento se corresponderán con las imágenes de libertad, tranquilidad y calma que antes mencionabamos.

En cambio su aspecto negativo el más representativo de su figura se vincula con su poder de destrucción y se materializa en las tormentas y grandes vientos huracanados. Un viento en cólera se convierte en enemigo e inductor del naufragio.

Y como nos dice Bachelard⁹¹ materializa su forma a través su participación dinámica gracias a los huracanes y tormentas. Pero la ausencia de viento puede también convertirse en enemiga y comportar graves consecuencias. Por ejemplo el no estar presente cuando un barco necesita moverse ante la inminencia de un iceberg.

Fenómenos meteorológicos Situados entre el cielo y la tierra los fenómenos atmosféricos contribuyen a modificar la materia misma de la luz influyendo directamente en la extensión azul del cielo y del mar.

El estudio de los fenómenos naturales ha interesado en pintura por las cualidades estéticas que representan como modelo. A partir del siglo XIX se individualizarán y pasarán a constituir para algunos artistas tema de sus representaciones. Sus dos figuras máximas serán Turner y Constable que desde posiciones diferentes los abordarán como tema principal en sus composiciones.

Relacionados con el mar identificamos los valores estéticos que los definen. Ya sea la misma lluvia, la nieve, las neblinas matinales o las tormentas todos estos fenómenos compartirán su personalidad cambiante y móvil. Sea el agua evaporada, la ascensión o la caída de la niebla o

⁹¹BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, pág. 292



Figura 1.17: John Constable, *La bahía de Weymouth con la tempestad acercándose*. 1819. Museo del Louvre, París

el acercamiento o desaparición de una tormenta reconoceremos su influencia y observaremos la variedad de colores y el juego de luces que se produce con la superficie marina. Cada uno de ellos se identificará con un principio de repetición y de diferencia. Serán iguales e infinitos pero diversos según la situación concreta en que se desenvuelvan⁹²:

“Les couleurs de l’Orage sont si variées, et tiennent à tant de circonstances, qu’il est impossible de les décrire parfaitement. (...) Les diverses combinaisons et arrangements des nuages, la manière dont ils se dessinent et dont ils sont susceptibles de recevoir la lumière, tout contribue à former des accidents, soit en clarté, soit en privation.”

Basta pensar en cualquier efecto meteorológico para darnos cuenta de que nunca hay dos nubes iguales ni tampoco dos tormentas aunque transcurran en el mismo lugar. La relación que entablan con el mar es crucial. Su superficie se verá afectada por las interferencias y las condiciones cambiantes de cada uno de ellos.

Esta variación y mutabilidad consolida su identidad. Constable (Fig. 1.18 y Fig. 1.17)⁹³ vió en los fenómenos de la naturaleza tanto la melancolía como el paisaje y es que desde esta

⁹²Ver DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, pág. 271

⁹³Ver el capítulo V en Ver Katharine LOCHNAN et al. (Dir.), *Constable, le choix de Lucian Freud*. Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, du 7 octobre 2002 au 13 janvier 2003. Réunion des Musées Nationaux et le British Council (Org.). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999, págs. 213–214 dedicado a Constable y el mar en donde el autor explica la relación entre los dos cuadros aquí mostrados y se hace alusión a la expresión poco coherente del cielo debido al engrandecimiento de la superficie del cuadro por el pintor para integrar una parte más amplia de cielo y de mar



Figura 1.18: John Constable, *La bahía de Weymouth (Bouleaze Cove)*. 1816. Victoria and Albert Museum, Londres

duplicidad en la mirada la atmósfera que representó estaba impregnada de una cierta espiritualidad. La repetición que el pintor intuía en las nubes y en los cielos cubiertos amenazando tormenta la controlaba, deteniendo su imagen y apropiándose y triunfando sobre ella. Cada momento reflejado era único e irrepetible. Aquí radica la esencia estética de estos fenómenos. De ello Ann Bermingham precisa⁹⁴:

“Repetition in Constable served his ongoing struggle to assimilate change, to control and triumph over it.”

Prueba de este dinamismo la encontramos en las precisas dataciones de hora, clima y lugar que en sus bocetos anotaban los pintores que intentaban anotar la instantaneidad del momento.

Junto al mar forman un perfecto binomio interactuando ya no sólo en su color sino influyendo directamente en el estado del mar y en su movimiento. El fenómeno que resume y condensa las características de todos los elementos meteorológicos aludidos y que tiene que ver estrechamente con el mar y su ser es la *Tormenta*. Podemos considerarla como la causante de la cólera del mar⁹⁵. A lo largo de la historia de la iconografía del tema tanto en pintura como

⁹⁴ Ann BERMINGHAM, *Landscape and ideology: the english rustic tradition, 1740 - 1860*. London: Thames & Hudson, 1987, pág. 148

⁹⁵ Ver François BELLEC, “La représentation des tempêtes”. En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur*

en literatura ha sido definida como la causante de la expresión desmesurada del mar. De ella Jules Michelet nos dice⁹⁶:

“Les tempêtes sont des violences passagères que lui font les vents, les forces électriques ou certaines crises violentes d'évaporation. ce sont des accidents qui se passent à la surface, et qui ne rèlent nullement la vraie, la mystérieuse personnalité de la mer.”

No compartimos con Michelet la consideración de la no influencia directa en la personalidad del mar. Las tormentas y sus efectos influyen intimamente en su ser provocando el lado más amenazante del mar materializado en los riesgos del naufragio y cambiando sus componentes más profundos como son su forma, su color, su movimiento y su sonido. Se asocia a la superficie marina como máxima expresión de su fuerza y potencia. Definiendo los valores estéticos de la tormenta encontramos que

Su fuerza como elemento radica en que vuelve visible lo invisible y se fundamenta en una lucha de contrarios en donde se mezclan el agua y el fuego representado por los rayos y relámpagos que inundan de colorido su superficie y traducen los efectos del viento volviéndolo sonoro el paisaje que inundan. Se traducen como la experiencia del peligro.

La imagen de la tempestad es heredera de una tradición y de unos valores que han ido evolucionando a la par que la historia de las mentalidades colectivas y de la percepción del mar. Como valores generales mantenemos que

Traduce en sí misma valores meteorológicos opuestos. Es una lucha de contrarios que bien son el origen de los vientos que la mueven bien y desde un plano metafórico representa la lucha eterna entre el bien y el mal o la furia de Dios. Y en estas precisiones se basa su fuerza estética como motivo. Por un lado puede aparecer un cielo límpido y despejado y por otro un cielo oscuro. La lucha de contrarios lleva en ocasiones a la teatralización de la escena.

Pone de manifiesto la relación con otros elementos como las figuras humanas, los barcos, las rocas y arrecifes conformando un todo en la composición. El mar se ve invadido por la influencia de rayos, de nubes interrumpidas, de relámpagos y ráfagas fuertes de viento que imprimen vitalidad al mar.

Evidencia la experiencia del peligro representando su fuerza en la figura del naufragio. Se produce una separación entre lo intilgible y desconocido y el mundo empírico abriéndose inexorablemente hacia la experiencia de la catástrofe.

Desde la tradición bíblica ligada a la figura del diluvio pasando por la tradición épica de la Odisea la tormenta es una figura de ruptura. Es signo de todo lo que interrumpe: viaje, vida, destino, calma, armonía. Desde el punto de vista pictórico la tormenta⁹⁷ significa toda una reflexión sobre el pintar puesto que da vida a lo invisible. Respecto al mar traduce la

et fascination. Dirigido por Alain CORBIN y Richard D'HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. 97–103; Pierre BAZIN, “Orages désirés”. En Catálogo de la Exposición *Orages désirés ou le paroxysme dans la traduction de la nature*. Marcq-en-Baroeul: Fondation Septentrion, 1984

⁹⁶ Jules MICHELET, *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, pág. 80

⁹⁷ Ver *Orages désirés ou le Paroxysme dans la traduction de la nature*. Marcq-en-Baroeul, Fondation Septentrion, du 3 mars au 3 juin 1984. Marcq-en-Baroeul: Fondation Septentrion, 1984; Lawrence Otto GOEDDE, *Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art: convention, rhetoric and interpretation*. London; University Park: Pennsylvania State University Press, 1989



Figura 1.19: Jean Antoine Théodore de (barón) Gudin, *Sacrificio del capitán Desse, de Burdeos, contra el Columbius, embarcación holandesa en la tempestad*. 1819. Museo del Bellas Artes, Burdeos

confusión entre el cielo y su superficie, formando un todo casi inalterable. Es variación y cambio. Se convierte en el medio óptimo para visualizar los efectos del viento, la diversidad de los movimientos del mar y dar cuerpo a los elementos que habitan su superficie como los barcos. Su representación⁹⁸ desde la tradición iconográfica del tema es una vuelta al caos que en sus orígenes instauró el diluvio. Compositivamente⁹⁹ hay un dislocamiento entre horizontales y verticales. Ambas se tocan, cielo y mar se acercan inmiscuándose alternativamente y si la costa se sitúa cercana provoca un juego de matices visibles entre espuma y olas. Las líneas tienden a encurbarse anegando todo lo que encuentra por su paso transformando la superficie marina en un espacio diferente e informe. Su imagen en sí misma aparece como símbolo de ruptura y separación nítida entre dos espacios: el celeste y el marino.

Rocas, arrecifes, playa

De entre la relación existente entre el mar y la tierra su vinculación con las rocas y los arrecifes es muy estrecha. El mar circunda a la tierra por eso la definición de su ser debe interpretarse junto a los lindes de la misma. Y la parte más agreste de estos la hallamos en los arrecifes y las rocas que llegan indestructiblemente al mismo mar. Buscando una significación

⁹⁸Ver CLAY, *Le Romantisme*, págs. 149–150

⁹⁹Ver *ibíd.*, págs. 94–95 en donde el autor analiza la composición de una marina incidiendo en los puntos de vista desde donde puede ser enfocada comparando las tempestades de Vernet y de Gudin

a las rocas y a los arrecifes nos debemos basar antetodo en su materia que por contraste al mar, constituido de agua y viento, su ser es mucho más corpóreo y físico. El paisaje terrestre muy al contrario del compuesto por agua parece inmutable. La conformación física de su estructura se vincula a lo finito, a lo que acaba, a lo que puede ser erosionado por viento y agua. Constituye en sí mismos una belleza inmediata que se presenta sólida y estática ante quien la contempla. Y es que en sí mismas las formaciones rocosas contienen algo de acabado, de permanente. Encontramos estas características en estas líneas de Caillois¹⁰⁰:

“Le pietre possegono un no so che di solenne, di immutabile e di stremo, di imperituro o già finito. Sono seducente per un’intima bellezza, inafallibile, immediata, che non deve niente a nessuno.”

El paisaje costero ha ejercido una poderosa atracción a los pintores que han descubierto en sus irregularidades y en la multiplicidad de formas y estructuras una belleza ruda que se ensalza todavía más con el contacto de la llegada del mar. Porque el mar con su cadencia de idas y venidas irrumpe sea tranquilo sea furioso contra las rocas que lo limitan. Ante el pintor los arrecifes aparecen como elementos enriquecedores del paisaje marino al cual le proporcionan contraste y materialidad. La variedad de costas es infinita. De nuevo las características orográficas del lugar actuarán como factor determinante a la hora de sobresalir como figura. Los pintores tenderán a buscar la belleza de los contornos de las playas en lugares geográficos donde las rocas y acantilados sean más pronunciados y la acción marítima sea más evidente. Encontramos por eso tantos ejemplos de los acantilados de Etretat en Normandía, zona donde la disposición de las rocas lo convierten en lugar estéticamente privilegiado. Lo mismo ocurre con los paisajes mediterráneos dados a los entrevecos y a los juegos entre mar y rocas. Pintores como Joaquín Mir (Fig. 1.20) o Sorolla buscarán en su conformación los secretos de su belleza.

Charles-Jacques-François Lecarpentier describía los arrecifes de esta manera¹⁰¹:

“Les rochers sont de formes diverses suivant les lieux où la nature les a placés. Ceux qui servent de limite à la vaste étendue des mers, varient suivants les climats; ils se dessinent d’une manière plus pittoresque par les accidents qu’ils éprouvent, soit par les ouragans et la chute des eaux qui y causent de fréquents et terribles éboulements.”

La variedad de las formaciones marinas se convertirán en tema: arrecifes, rocas, grutas y cavernas serán motivo de representación. Los pintores deberán elegir entre el diferente carácter de cada conformación. El siglo XIX será también momento en dónde se produzca un descubrimiento y un interés por la geología elevando a esta disciplina a casi una especialidad dentro de la pintura. Despertará en los artistas una admiración por las conformaciones geológicas de las montañas y las rocas convirtiéndose en tema y estudio de muchos de ellos¹⁰².

Las grutas y las cuevas serán motivos privilegiados. Con sus recovecos, entradas y salidas se presentarán como un mundo desconocido que hay que desvelar. Monique Brosse las describe de esta manera¹⁰³:

¹⁰⁰Citado en MILANI, *L’arte del paesaggio*, págs. 144–145

¹⁰¹LECARPENTIER, *Essai sur le paysage: dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l’étude du paysage : suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*, pág. 49

¹⁰²Ver la referencia que sobre el paisaje de montaña y el descubrimiento de la geología hace Lily LITVAK, “El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pág. 331

¹⁰³Monique BROSSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, pág. 151



Figura 1.20: Joaquín Mir, *Costa de Mallorca*. Colección I. Masoliver, Barcelona

“La grotte compte parmi les plus fréquentés (...) La grotte appartient, selon la psychoanalyse classique, aux représentations de la mère (...) donc heureux...”

Representación de una mar femenina como la duplicidad de su término indica. Pero el sentido de las cuevas está impregnado de un halo de misterio que fascina. En ellas recae el encuentro de dos mundos¹⁰⁴: El externo conocido y habitado y el interno cerrado y desconocido ante nuestros ojos que incita a explorarlas. Pero su belleza va más allá. Naturalísticamente contrastan con el paisaje del que forman parte por el conjunto de efectos de luz, forma y color incidiendo en el sentimiento de quienes las contemplan. El mar forma junto a ellas un buen compañero. Juega con ellas y su color y sonido se convierten en dulces cadencias. De nuevo Lecarpentier alude a ellas¹⁰⁵:

“Que de sujets d’admiration ne trouve-t-il pas à mesure qu’il pénètre sous ces voûtes profondes où des percées laissent quelquesfois pénétrer de très haut la lumière du soleil! Quels effets piquants ne produisent pas les rayons de cet astre lumineux par les divers accidents de ces voûtes inégales dont les arcs se brisent en tous sens et auxquels cette clarté subite prête des formes plus variées et plus

¹⁰⁴Ver MILANI, *L’arte del paesaggio*, pág. 145

¹⁰⁵LECARPENTIER, *Essai sur le paysage: dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l’étude du paysage : suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*, pág. 50



Figura 1.21: Salvador Abril Blasco, *La Cueva Misteriosa*. Valencia

singulières! La lumière perce et disparaît tour à tour et se joue dans ces voûtes fracassées auxquelles le temps et les divers éléments ont imprimé des formes aussi bizarres que terribles.”

Salvador Abril en su *Cueva Misteriosa* (Fig. 1.21) nos presenta magníficamente un juego de reflejos y tonalidades del agua, de las rocas y de las olas. Dependiendo del tipo de formación hay diversas tonalidades.

Los arrecifes, rocas y acantilados también ocupan un lugar importante en la iconografía del tema. La variedad infinita de formas y la expresión de sus aristas en su juego con el mar representan un motivo atractivo. La variedad de colorido que implican dependerá del tipo de rocas que sea y de la combinación con otros elementos como árboles, arbustos o sencillamente vegetación que refuerzan su juego de contrastes. Lily Litvak¹⁰⁶ recordaba la apreciación de Sorolla ante las rocas y el mar:

“...el contraste entre el agua y la piedra, entre lo sólido y lo líquido, lo movable y lo estático.”

Pedro Ferrer Calatayud encandilado por la interacción de las rocas con el mar se inspiró en la relación de éstas con el mar. En su cuadro *Costa de Argel* (Fig. 1.22) interpreta las líneas de las rocas, respetando sus formas pero impregnándolas de poesía gracias al colorido desbordante que manifiestan. Matices violáceos, anaranjados, tierra sena y amarillo ocre contrastan con el color verde azul y la espuma blanca de las olas del mar.

¹⁰⁶LITVAK, *El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936*, pág. 341



Figura 1.22: Pedro Ferrer Calatayud, *Costa de Argel*. 1917. Sin localizar



Figura 1.23: Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Havre. El mar visto desde lo alto de los arrecifes*. Museo del Louvre, París

Los arrecifes serán representados ya no sólo por su calidad orográfica sino también por el nuevo punto de vista de contemplación que ofrecen (Fig.1.23). Dice Jules Michelet¹⁰⁷:

“L’avantage des falaises, c’est qu’au pied de ces hauts murs bien plus sensiblement qu’ailleurs on apprécie la marée, la respiration (...) les pouls de la mer.”

Como Michelet describía tanto los arrecifes, los arenales como la misma playa muestran el mar desde tres aspectos: La explican, la traducen y la ponen en contacto con quien la contempla¹⁰⁸. Por lo tanto la materialidad de las rocas y de los arrecifes puede interpretarse desde un doble significado:

- Por un lado representa una cierta hostilidad y peligro para el que viene del mar.
- Por otro gracias a la dureza y la firmeza proporcionan al hombre una cierta confianza en su materia.

La apreciación de la costa transforma la percepción de los arrecifes y las rocas pasando de ser vistos los causantes de las desgracias en el mar a transformarse en elemento protector contra la fuerza desmesurada del mar.

La orilla, la playa y la arena son los últimos elementos pertenecientes a la naturaleza de la tierra que dan personalidad al mar. Y es que la orilla del mar separa la frontera entre el mundo terrestre y el marino. Dos fronteras ecológicas que se diferencian en cuanto a materia

¹⁰⁷ MICHELET, *La mer*, pág. 55

¹⁰⁸ *Ibid.*

y personalidad estética. Es por lo que podemos definir la playa como: La comunicación entre el mundo terrestre y el marino. Son muchas las definiciones que se dan de ella¹⁰⁹:

“On connaît le rivage : ligne de contact, lisière, frange, ligne de démarcation, point de rencontre (...) Partie de la terre soumise à l'action des vagues (...) le lieu du contact, du baiser, des épousailles entre la terre et la mer. (...) Il s'agit plutôt d'une ligne magique, mouvante, qui se déplace au gré des éléments.”

Su definición tiene un amplio contenido semántico pero nosotros apoyándonos en las palabras de Ignacio Gómez de Liaño¹¹⁰ la entendemos como una zona de máxima tensión simbólica donde se encuentran en confrontación dos masas desmesuradas pero que en su colisión se equilibran y ofrecen una sensación de totalidad. Y es que la playa para el artista se transforma en una realidad sensible y en una apuesta “eco-simbólica”¹¹¹. A pesar de ello no se debe olvidar la connotación socio-económica que el término implica y que se aleja de nuestros presupuestos. Entender el mar es comprenderlo desde sus contornos y ello entraña también el considerar la línea que los define que en este caso es la orilla y su espacio la playa. Pero el entendimiento de la orilla conlleva en su valor como término todo un contenido experiencial que se encuentra en la base de la explicación de la relación que el hombre ha tenido con el mar en Occidente. Sólo su discernimiento permite comprender en su totalidad el significado del mar. Alain Corbin¹¹² en su ya obra de referencia *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840* ha establecido las coordenadas. Y establece el período entre 1750 y 1840 como el espacio cronológico en que se desarrolla el descubrimiento de la playa casi por necesidad cerrando con ello con el miedo y el terror que en las épocas precedentes el mar suscitaba y abriéndose hacia un nuevo concepto de realidad del mar. Nos dice¹¹³:

“C'est alors que les côtes de l'océan apparaîtront comme le recours opposé aux méfaits de la civilisation, comme des lieux où l'on peut lire le plus aisément la nouvelle temporalité proposée par les savants, éprouver la dissociation de l'histoire de l'homme de celle de la terre. Là se déploient les sublimes beautés de l'océan septentrional et le pathétique des ses tempêtes. Là, mieux qu'ailleurs, l'individu trouve désormais à se confronter aux éléments, à jouir de l'éclat de l'eau, ou de sa transparence.”

Este nuevo encuentro con esa nueva realidad del mar cambiará su manera de percibirla porque se va a descubrir desde sus orillas la inmensidad del mar, los elementos que la perturban y le dan vida y su belleza. Con la llegada de los turistas y la conversión de la orilla en lugar de veraneo y de esparcimiento se desterrará finalmente ese horror y terror innato del mar transmitido durante tantas generaciones¹¹⁴. Estos nuevos sentimientos evidentemente calarán

¹⁰⁹Dominique LEGRAIN, “Mer, rivages et littoral”. En Catálogo de la Exposición *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Dirigido por Alain TAPIÉ, Alain CORBIN y Armand FRÉMOND. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994

¹¹⁰Citado por Fernando Castro en Fernando CASTRO FLÓREZ, “Apuntes y visiones del desierto”. En *Actas de El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pág. 64

¹¹¹LEGRAIN, Mer, rivages et littoral

¹¹²Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988

¹¹³—, “Le territoire du vide”. En Catálogo de la Exposición *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Dirigido por Alain TAPIÉ, Alain CORBIN y Armand FRÉMOND. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994

¹¹⁴Entre la amplia bibliografía referente al mar hemos consultado Alain CORBIN (Dir.), *La mer, terreur et fascination : album*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2004; Jean DELUMEAU, *La peur*. Paris: Desclée de Brouwer, 1979; —, “La peur en mer dans la civilisation préindustrielle”. *Synthesis*, 1976, Nr. 3, págs. 121-129; Miguel MORELL, “El miedo y el mar”. *Quimera*, 1981, Nr. 12, págs. 46-49; Christiane VILLAIN-GANDOSI, “Au Moyen Âge, le domaine de la peur”. En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN y Richard D'HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. 72-77



Figura 1.24: Eugène Isabey, *Señores en la playa de Schveningen*. Museo del Louvre, Paris

en la sensibilidad de los pintores del momento que comenzaron a reflejar en sus paisajes una visión distinta del mar, más cercana y en donde éste era interpretado por sus condiciones paisajistas.

Fueron los románticos¹¹⁵ los que acercaron esa nueva visión del mar dando paso a una nueva poética e introduciendo nuevos clichés que perdurarían durante casi medio siglo.

“Les romantiques font du rivage un lieu privilégié de la découverte de soi.”

Nos recuerda Alain Corbin¹¹⁶. La playa será entendida como la escena donde se despliegan la confusión de elementos de la naturaleza. La tierra les interesará como espacio de unión y de límites. Y como recordábamos al interpretar las rocas la playa será vista como lugar seguro frente a los peligros de naufragio. Completarán su visión del mar con la interiorización que hacen de su espectáculo. En alta mar metaforizarán sus significado dándole el valor de libertad frente a la trivialización de la vida en tierra. Turner inaugurará el género de la pintura de arenales. A partir de este momento la arena de la playa pasa a tener protagonismo incrementándose con la llegada del turismo de vacaciones. Eugène Isabey hará otro tanto en Francia. Ejemplo de su acercamiento a los arenales es su cuadro *Señores en la playa de Schveningen* (Fig. 1.24).

Los códigos románticos¹¹⁷ darán paso posteriormente a un conocimiento más realista del mar sin connotaciones espirituales que se basará en la belleza intrínseca de la playa y de sus elementos. Se iniciarán viajes que harán descubrir la esencia del mar en la poesía misma de su materia. Esto advendrá en la segunda parte del siglo XIX y como colofón final serán los impresionistas quienes ensalzen los elementos del mar y de la playa sin otra intención

¹¹⁵Sobre la iconografía del mar romántico ver WYSTAN HUGH AUDEN, *The enchanted flood or the romantic iconography of the sea*. London; Boston: Faber and Faber, 1949

¹¹⁶CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*

¹¹⁷Para una visión sucinta pero fundamental del mar romántico ver HOWARD ISHAM, *Image of the sea: oceanic consciousness in the romantic century*. New York: Peter Lang, 2004

que mostrar su belleza. Sabrán interpretar la arena junto al agua del mar y en su textura identificarán su corporeidad sea mojada o seca bajo el sol combinándolas con otros elementos como barcas y personas que aunque no pertenecientes a la naturaleza en sí darán personalidad a la composición provocando nuevas interpretaciones sobre el mar¹¹⁸.

¹¹⁸Hemos puntualizado solamente los valores que se relacionan con el mar dándole corporeidad estética. No hemos entrado en el análisis detallado del significado ni de la evolución estilística de cada uno de ellos como tema puesto que los abordaremos con más amplitud en otros capítulos del presente trabajo

Capítulo 2

El color

2.1. El color del mar como experiencia perceptiva

El color es un elemento estratégico en la conformación estética del mar. Es uno de los elementos que le dan significado y resonancia a la vez que emoción y expresión. El color del mar tiene un lenguaje y un sonido propio que cada artista sabrá interpretar de manera diferente. Desde la relación subjetiva que el pintor puede haber establecido con el mar y su color vamos a orientar estas líneas aproximativas las cuales intentarán esclarecer el por qué de la experiencia del color a través del mar. Son muchos los estudios que se han hecho en torno al color y a su significado. Desde Aristóteles a Goethe pasando por artistas del siglo XX como Malevitch, Matisse o Kandinsky¹ hemos conocido las diferentes indagaciones y propuestas sobre las sensaciones, el origen, significado o calidad del mismo. Pero esto nos lleva a cuestionarnos si realmente existe una ciencia del color que pueda dar una explicación acertada a todo ello. El fundirse en el universo del azul del mar equivale a evidenciar la relación específica que los colores entablan con quien los percibe, que son diferentes de las del propio mundo físico y que constituyen un lenguaje propio de expresión y de comunicación. El prefacio de Manlio Brusantin² traduce lo dicho:

“Les couleurs expriment, selon moi, des fonctions pour ainsi dire vitales, (...) relevant (...) plutôt de la respiration, des organes mous qui sous-tendent la vitalité à peine perceptible des fonctions primaires (...): la croissance des poils, la circulation des capillaires, les épurations et les sécrétions biliaires, l'écoulement du sang.”

Pero quizás no está de menos recordar que no es sólo a través del significado del color dónde podemos encontrar el sentido de la expresión del azul del mar sino también a través de la dicción, del ritmo y de la corporeidad que del mismo el artista haya sabido dar. De nuevo Manlio Brusantin³ estima que no se puede:

“Disserter sur une vie imaginaire de la couleur (qui serait) comme détachée des objets qui les portent et des émotions que la définissent (...) Signifiés et couleurs

¹Se han consultado las siguientes monografías generales y escritos de artistas [Johann Wolfgang von GOETHE, *Le traité des couleurs*. Paris: Triades, 1973; Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël-Gonthier, 1969; —, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard, 1996; Manlio BRUSATIN, *Histoire des couleurs*. Paris: Flammarion, 1986; Florence de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994](#)

²BRUSATIN, *Histoire des couleurs*, pág. 15

³Ibid., pág. 25

n'expriment, peut-on affirmer en gros, aucune valeur réelle s'ils sont séparés du mode varié selon lequel ils sont "portés" ou "soustraits".

El mar y su color deberán ser valorados desde su significado estético y desde la forma de expresión utilizada para plasmarlo. La experiencia estética de los colores no substituye a la experiencia y a la conciencia general del mismo mar pero sí que puede reivindicar la simplicidad de la percepción sensorial suscitando una relación entre quien siente y percibe el azul marítimo y el color mismo. La experiencia del color del mar la abordaremos teniendo en cuenta la relación suscitada entre artista, color y espacio. Sin olvidar tampoco que la misma dependerá no sólo de la relación subjetiva establecida sino también de la sensibilidad del campo cultural en el que se mueva. Hans Hoffmann resume lo dicho

"La couleur (...) est un moyen pour donner la joie esthétique la plus haute. La faculté de libérer l'émotion qu'a la couleur, liée à l'aspect formel qu'a le travail devient un moyen de réveiller en nous des sensations auxquelles le moyen d'expression répond par analogie quand nous essayons de réaliser notre expérience de façon créative. D'elle dépend l'attrait formel et physique de l'image créée qui est finalement réalisée à travers une synchronisation absolue, dans laquelle une multitude de développements apparemment incompatibles ont été fermement entrelacés, broyés dans la synthèse d'un travail."

2.2. El azul del espacio marino

Tratar de discernir si el mar tiene color propio equivale a adentrarse en disquisiciones más científicas que estéticas. Sólo el conocimiento y la observación de su materia nos acercan a una respuesta. La admiración y el sentimiento que la cualidad cromática de sus aguas contienen se convierte en un desafío para quien quiere apropiárselas desde el plano pictórico. El mar ofrece una gran variedad cromática dependiendo de múltiples variables:

- Antetodo sus aguas son reflejo del cielo que las cubre. La unión que se crea entre atmósfera y mar lo convierten en modelo privilegiado para muchos artistas que lo utilizarán para materializar y volver tangible la luz. Encontramos en la obra marítima de diferentes pintores numerosos ejemplos que lo aseveran. El reflejo de la luz del cielo sobre el agua del mar polariza dicha luz. Dependiendo de la claredad del día la tonalidad azul celeste se añade a la del agua. Desde Boudin pasando por Monet, Pissarro, Renoir, Manet, Cézanne hasta simbolistas como Ensor captaron en sus obras las vibraciones que el colorido del mar entendido como sensación visual provoca.
- Pero cada mar tiene un colorido propio. Las aguas del mismo dependiendo de la región en donde nos encontremos adquieren una tonalidad única que lo diferencian de los demás. La obra de muchos marinistas que se movieron por distintas regiones buscando nuevos paisajes así lo demuestra. Si nos apoyamos en estudios científicos conocemos que este colorido depende en gran medida de los sedimentos que lo componen. Muchos mares deben su nombre al color que estos dan a sus aguas como el Mar Amarillo o el Rojo. La paleta del agua marina adquiere diversas variaciones. Pasando por las aguas azules y límpidas del Mediterráneo que encuentran su punto más álgido en el Mar Jónico, el sur de Creta o Chipre hasta los colores verdes del Norte provocados por la sedimentación de muchos animales marinos que las pueblan.
- La transparencia de las aguas también proporciona un colorido diverso a las mismas. La profundidad de estas ocasiona dicha variedad. El color del fondo del mar en las aguas

más transparentes da color a su superficie. Contrariamente a lo que se piensa son los mares más cálidos quienes son más transparentes y no las aguas más frías de latitudes más altas.

Pero a pesar de lo dicho el mar no tiene color propio. Todos hemos tenido la experiencia de reconocer en sus aguas una variada paleta de colores que partiendo del azul puede llegar hasta el verde, el gris o el malva. Y es que existen ciertas correspondencias cromáticas básicas:

Por un lado la existente entre el mar y el cielo. Dependiendo de los factores que más arriba hemos indicado el mar se transforma en un amplio y variado elenco de tonalidades.

Por otro la establecida entre el mar y el horizonte. Cerca del mismo la tonalidad de sus aguas es más clara. En cambio cuanto más nos alejemos debido a la mayor intensidad de la luz su color casi se iguala con el del cielo.

Y es que los colores de la naturaleza y de un paisaje dependen de multitud de factores. Raffaele Milani así lo recuerda⁴:

“I colori di un paesaggio dipendono in gran parte dalla luce, dalla stagione, dalla situazione meteorologica. Le osservazioni che su di essi vengono fatte sono perciò dipendenti, più di tutte le altre, dall’interpretazione soggettiva in quanto l’occhio, guidato da esigenze estetiche, sceglie modi che ritiene caratteristici ed è portato ad assolutizzarli.”

Y en el paisaje de mar la incidencia de estos factores es más acentuada sobretodo si entra en juego la percepción subjetiva que puede nacer de su observación. De ahí la dificultad de pintarlo. Monet expresaba así su encuentro en Bordighera con la variedad cromática marina⁵:

“Quanto all’azzurro del mare e del cielo, è impossibile. (...) E’ terribilmente difficile, ci vorrebbe una tavolozza di diamanti e pietre preziose. Quanto agli azzurri e ai rosa, qui ce n’è in abbondanza. Insomma, ci do dentro, porterò con me palme, ulivi (...) e i miei azzurri. (...) Domina qui una tonalità rosa straordinaria, intraducibile (...) Tutto ciò che faccio è vampa ardente o colore incendiato e cangiante e ancora lo faccio solo molto timidamente.”

Esta experiencia “inverosimil” con el colorido del Mar Mediterráneo que Monet retrata ilustra lo que venimos diciendo: El mar por sí solo no tiene color propio pero sí que es modelo de toda una cadencia de colores y tonalidades que lo convierten en figura estética destacada. Su color le da personalidad estética como figura de representación. De entre las diferentes *variables* que se deben tener en cuenta en la manera de percibir y representar el mar señalamos las que siguen. Todas ellas presentes en las directrices de quienes quieren pintarlo ayudan a saber interpretar su color⁶:

⁴Raffaele MILANI, *L’arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002, pág. 135

⁵Citado en Marco GOLDIN, “L’Oro e l’azzurro. Prossimità, distanza, latenza. Il tempo della narrazione e il tempo della visione. Il vedere assoluto”. En Catálogo de la Exposición *L’oro e l’azzurro. I colori del sud da Cézanne a Bonnard*. Dirigido por ——. Conegliano: Linea d’Ombra Libri, 2003, págs. 20 y 21

⁶Entre los manuales sobre la técnica de la pintura de marinas se han consultado la obra general Francesc CRESPO, *Cómo pintar marinas*. Barcelona: Parramón Ediciones, 1987 y Gustave FRAIPONT, *L’art de peindre à l’aquarelle, marines, paysages, fleurs natures mortes, animaux, figures*. Paris: H. Laurens, 1893; Camille BELLANGER, *Le Peintre, traité usuel de peinture à l’usage de tout le monde, le dessin, figure humaine, perspective, théorie des couleurs, manière de peindre, nature morte, fleurs, glaciés, paysages, marine, animaux, etc....* Paris: Garnier frères, 1898; Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973

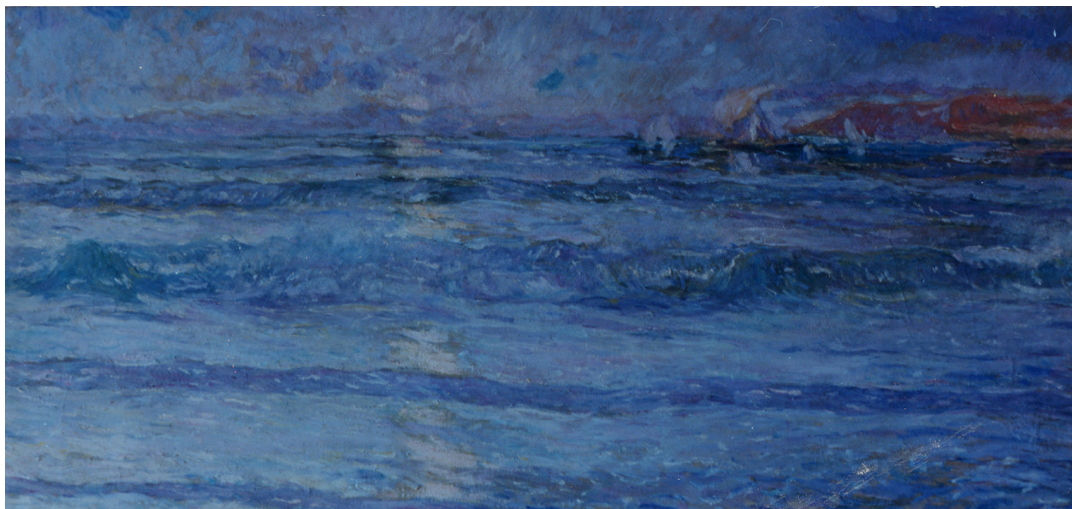


Figura 2.1: Pedro Ferrer Calatayud, *Amanecer*. 1915. Colección particular, Valencia

2.2.1. La luz propia del mar

La luz es el vehículo del color. Saber identificar la que es propia del mar ayuda a conformar el valor estético de su color. Sánchez Muniain en su distinción estética entre la luz y el color nos decía de la misma⁷:

“La luz es, pues, esencialmente la condición del *conocimiento total* del paisaje: de su belleza sensible, de su hermosura o forma bella, y hasta de su belleza entitativa. (...) La luz es, además, el esplendor físico de la unidad de todas las cosas, el vínculo cognoscitivo de la unidad total.”

Podemos decir que el mar posee una luz interna. Es decir la luz está en sí mismo pero sin dejar de ser reflejo también: Se irradia y se expande. La luz del mar varía según la posición del pintor respecto a ella. Será intensa, tenue, coloreada, neutra. Y todo dependerá del momento del día elegido para plasmarla. Son muchos los paisajes de mar tomados bien por la mañana, la tarde o la noche haciendo variar notablemente el colorido de sus aguas y la luminosidad del cuadro. *Pedro Ferrer Calatayud* en su obra *Amanecer* (Fig. 2.1) da protagonismo al color y por lo tanto a la luz ofreciendo una panorámica extensa e inabarcable del mar. El artista se vale de la disposición horizontal por capas del color azul intentando reproducir con ello la sensación del movimiento de las olas. Traduce la luz matinal a través de las diferentes cadencias azuladas dominando la composición y produciendo una apertura hacia la luz cristalina de la mañana. La expresión de Ferrer Calatayud se transmite en este cuadro más por el color que por la forma. Tomando con precisión la inclinación del foco principal de luminosidad proveniente de la parte central de la marina el pintor transforma sutilmente la fluidez y el colorido sensible de la luz de las primeras horas del día.

Pero el punto máximo de intensidad de la luz se produce por la tarde. Es su momento culminante. *Claude Monet* con su *La cabaña de los aduaneros, efecto de tarde* (Fig. 2.2) reproduce con fidelidad la luz móvil de la tarde combinandola con los tonos cálidos de la casa y la agitación blanquecina de las olas del mar.

⁷José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 141



Figura 2.2: Claude Monet, *La cabaña de los aduaneros, efecto de tarde*. Museo des Douanes, Burdeos



Figura 2.3: Rafael Monleón y Torres, *Atardecer*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

Rafael Monleón en su *Atardecer* (Fig. 2.3) aborda con gran sensibilidad el tema. La paleta utilizada la componen los tonos rosas y ténues azules siendo su factura casi lisa. Su intención es reproducir el efecto de la luz del sol reflejada en el agua oscureciendo las masas de los muros de los edificios y de las barcas y personajes del primer plano. La movilidad del mar se representa gracias a los toques blanquecinos dispuestos horizontalmente en la parte derecha de la composición. Las tonalidades rosáceas apoyadas en un azul violáceo que tan sólo domina la parte posterior provocan en la imagen una intensidad luminosa propia de las horas culminantes del día. El artista utiliza un doble juego para plasmar la luminosidad de la composición. Por un lado se apoya en la oposición de la luz y la sombra de las masas de los elementos compositivos: el edificio y el muelle y las figuras humanas y la barca y por otro lado contrapone la masa del cielo que ocupa gran parte de la composición tratada con una similitud uniforme plástica y con un colorido prácticamente idéntico al de las aguas del mar donde dominan el rosa, el blanco y el azul. Estas dos oposiciones ofrecen un equilibrio tonal al cuadro, reproduciendo el punto álgido de la luz de la tarde y sólo dinamizado por la disposición en vertical de la masa del muelle oscurecido.

Muy cercano a esta temática se hallan las puestas de sol. Tema iconográfico muy recurrente entre los marinistas dada la variedad cromática que este momento del día implica. *Sorolla* nos lo ejemplifica en *Puesta de sol* (Fig. 2.4). En este momento sugerente del día la luz se va dulcificando impregnándose de los rayos de sol que paulatinamente son absorbidos por el horizonte. Dado que las puestas de sol en el mar representan quizás uno de los espacios privilegiados de la naturaleza para poder percibirlos el pintor nos sugiere gracias a las superficies planas tanto del cielo como del mar y de la playa la magnificencia del sol, del



Figura 2.4: Joaquín Sorolla y Bastida, *Puesta de sol*. Entre 1895 y 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

cielo y del agua. A Sorolla no le importa plasmar detalles y se encamina directamente a la impresión que pretende dar. La composición la realiza disponiéndola en un juego de masas coloreadas casi estratificadas y uniformes. Identificamos al sol en una especie de masa circular de color anaranjado que se coloca en un plano central. Débiles pinceladas de tonos rosáceos provenientes del mismo se reflejan en el agua casi imperceptiblemente y en la parte superior del cielo. La masa líquida del mar se logra identificar a través de la dicción de las amplias y longitudinales pinceladas que reproducen el ritmo repetitivo de las olas. La belleza de la instantaneidad del paisaje se logra por la disposición casi uniforme de la tonalidad de los colores utilizados provocando una concentración luminosa en el cuadro.

La noche tampoco puede quedar relegada en el análisis de la luz. El claro de luna (Fig. 2.5) han sido también recurrido por los pintores del mar. Pierre-Henri de Valenciennes en su tratado sobre la pintura lo recordaba⁸:

“Les clairs de lune, sur la mer, sont ordinairement très-beaux, quelque phase que présente cet astre. Dans le calme, ils produisent des effets purs et tranquilles qui invitent à la douce rêverie. Les accidents qui naissent de cet état de la Nature forment des contrastes intéressans (...) Mais lorsque des vents furieux emportent, avec rapidité, les nuages qui cachent et découvrent alternativement la lune, ce qui cause, en termes marins, une tempête sèche, les effets extraordinaires et terribles se succèdent avec une vitesse extrême. Les vagues qui s’élèvent vers le ciel, éclairées

⁸DE VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, pág. 495



Figura 2.5: Joseph Vernet, *La noche: un puerto de mar al claro de la luna*. Siglo XVIII. Museo del Louvre, Paris

par la lune, ressemblent à des montagnes de cristal, sur lesquelles l'opposition forte et tranchante du ton des vaisseaux produit un tableau sublime et effrayant. Les abymes résultans de l'élévation des vagues prennent une couleur mystérieuse et sinistre qui tient du vert noirâtre, et une intensité de teinte extrêmement prononcée. ce ton, qui contraste avec la lumière argentine de la sommité des vagues éclairées par la lune, devient épouvantable."

Salvador Abril con su *Cabo de Palos* (Fig. 2.6) juega con los contrastes de la luz de la luna y los reflejos del faro. Establece una combinación de tonalidades que parten del azul dominante del mar y llegan a las cadencias grisáceas del cielo solamente interrumpidas por los destellos de la luz artificial que el faro emana.

No hay que olvidar tampoco que el reflejo de otros elementos de la composición influyen en la coloración del agua marina. En este caso ha sido la luz artificial del faro pero también arrecifes, rocas, arena e incluso los barcos provocarán un sin fin de destellos que incrementarán las posibilidades cromáticas. *Joaquín Mir* gran conocedor de las rocas de Mallorca y de su orografía nos lo expresa en su cuadro *Cova* (Fig. 2.7).

Muy vinculado a la luz del mar es interesante remarcar la función que ocupan las estaciones en la traducción de su color. Las diferentes estaciones según las latitudes se manifiestan de diversa manera. Luz, atmósfera, color varían según el punto del planeta en el que nos encontremos. Es cierto que quien decide pintar el mar lo hace porque lo conoce o porque trata de descubrir en él tras tiempo de observación y meditación sus peculiaridades. Nadie escoge una determinada estación del año para pintar una marina. Quizás en otra variedad de paisaje sí porque el elenco de colores que aporta el otoño por ejemplo lo convierten en un momento clave y privilegiado como motivo. Basta dejarse perder por los bosques y montañas de noviembre para entenderlo. Pero aunque en el mar estos contrastes no se den de forma tan



Figura 2.6: Salvador Abril Blasco, *Cabo de Palos*. Valencia

manifiesta sí que dependiendo del momento del año en que nos encontremos la luminosidad del mismo variará. Las estaciones con contrastes más violentos las encontraremos en invierno y en verano. Mientras que en invierno se podrá jugar con las características propias de esta estación como son el frío, la nieve, la humedad de la atmósfera también son interesantes los diversos matices de grises, verdes y azules que el agua refleja debido a los rápidos cambios del cielo. En verano serán tanto los colores cálidos y fríos yuxtapuestos como los blancos y azules los que predominen. La primavera y el otoño serán más equilibradas. Mientras que en la primera primará una mayor subtilidad en la segunda el horizonte entre cielo y mar estará muy marcado y los reflejos que el colorido otoñal de la naturaleza de su entorno teñirá su superficie. En ambas los contrastes del color del mar se dulcificarán.

2.2.2. Estados diferentes del mar

Otro aspecto que ayuda a mostrar la riqueza cromática del mar y muy vinculada a lo dicho hasta ahora nos la proporcionan los distintos estados del mar. Si su estado es tranquilo ofrece la posibilidad como *Henri Zuber* manifiesta en su *Le Hollandisch Diep* (Fig. 2.8) de trabajar la composición y el cielo. El pintor desta claramente los valores del cielo sobre la línea del horizonte que define muy precisamente para poder crear efecto de profundidad. Casi como un espejo las aguas del mar reflejan la masa del cielo proporcionándoles una tonalidad grisácea azulada.

Léon Haffner nos describía de esta manera los efectos de un mar calmado⁹:

“La mer plate (...) réfléchit la lumière à la manière d’un lac. Grise, plombée par

⁹Léon HAFFNER y Jean MARIE, “L’Art et la Mer”. *La Revue Maritime*, Vol. 59, mars 1951, págs. 149 y 150



Figura 2.7: Joaquín Mir, *Cueva*. Colección R. Trías Fargas, Barcelona



Figura 2.8: Henri Zuber, *Le Hollandisch Diep*. Hacia 1885. Orsay, París

temps couvert, elle est toute facette brillantes lorsque le soleil brille. Pourtant à mesure que l'on regarde plus loin, sa couleur propre se mêle aux reflets, y domine peu à peu depuis les tons tendres mêlés de vert et de bleu des eaux peu profondes, jusqu'au bleu marine, presque noir, du grand large.”

En cambio si se trata de un mar cubierto, con nubes que amenazan tormenta como *Pedro Ferrer Calatayud* presenta en su cuadro *Nublado* (Fig. 2.9) la transparencia del agua desaparece. Observamos como el cielo que continua ocupando un lugar importante en la disposición de la representación marca todos los valores del color del mar. Determina el ambiente y visualiza la atmósfera del paisaje.

Cuando el mar está agitado como *Monet* nos presenta en su cuadro *Mar agitada en Etretat* (Fig. 2.10) ofrece muchas posibilidades compositivas por el gran movimiento que implica. Pero también cromáticas. En el cuadro observamos como los colores dominantes se han oscurecido predominando la gama de grises matizada con los blancos. Los reflejos también grisáceos se cubren del color argentado que domina el paisaje irradiado todo ello de la monocromía de una luz opaca y sin luminosidad.

2.2.3. Los diferentes mares

No todos los mares son iguales. Hemos precisado como su color cambia atendiendo a diferentes causas físicas. Los pintores buscando estas particularidades irán descubriendo la



Figura 2.9: Pedro Ferrer Calatayud, *Nublado*. 1895. Colección Particular, Valencia

personalidad de cada mar. Como nos recuerda Marie-Antoinette Tippetts refiriéndose a Paul Huet es la única manera de dar vida a un género que podría resultar demasiado uniforme¹⁰:

“En peinture de marine, la couleur locale est de suprême importance. C’est elle qui différencie une vue d’une autre et donne à un genre qui, sans elle, serait monotone, un charme et une variété infinis.”

Aunque sus palabras se refieren al período romántico su intención se puede extender porque quizás puede parecer que el mar es un modelo monótono que no ofrece demasiadas posibilidades cromáticas. Se ha demostrado que no es así y que como tal ha sido tomado como modelo de experimentación e innovación desde el siglo XIX.

Así pues cada mar tiene su propio lenguaje y es papel de los artistas saber interpretarlo. Del Mar Mediterráneo y de su descubrimiento¹¹ como modelo Monique Brosse nos dice¹²:

“La Méditerranée propose un paysage idéal, d’abord découvert et exalté par la sensibilité des Renaissants. Elle n’exige pas l’acclimatation de (...) ou de l’Océan, fertiles en jeux horribles ou absurdes de la nature, vignettes du chaos selon l’ordre classique. Son charme est reconnu par les peintres plus nettement encore, Claude Lorrain, Canaletto, Guardi (...) la Méditerranée, produit d’un compromis entre l’esthétique et le culturel, a beaucoup retenu par ses coloris et sa plastique.”

¹⁰M^a Antoinette TIPPETTS, *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*. Paris: A. G. Nizet, 1966, pág. 96

¹¹Ver los catálogos *Méditerranée : De Courbet à Matisse*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais du 19 septembre 2000 au 22 janvier 2001. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001; CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA (ORG.), *Mare Nostrum: visions de la méditerranée en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX*. Xàbia, Espai d’Art A. Lambert, del 20 de juliol al 5 de setembre. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999; Marco GOLDIN (Ed.), *L’Oro e l’Azzurro: i colori del Sud da Cézanne a Bonnard*. Conegliano: Linea d’Ombra Libri, 2003

¹²Monique BRO SSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, pág. 196



Figura 2.10: Claude-Oscar Monet, *Mar agitada en Etretat* 1883. Museo de Bellas Artes, Lyon

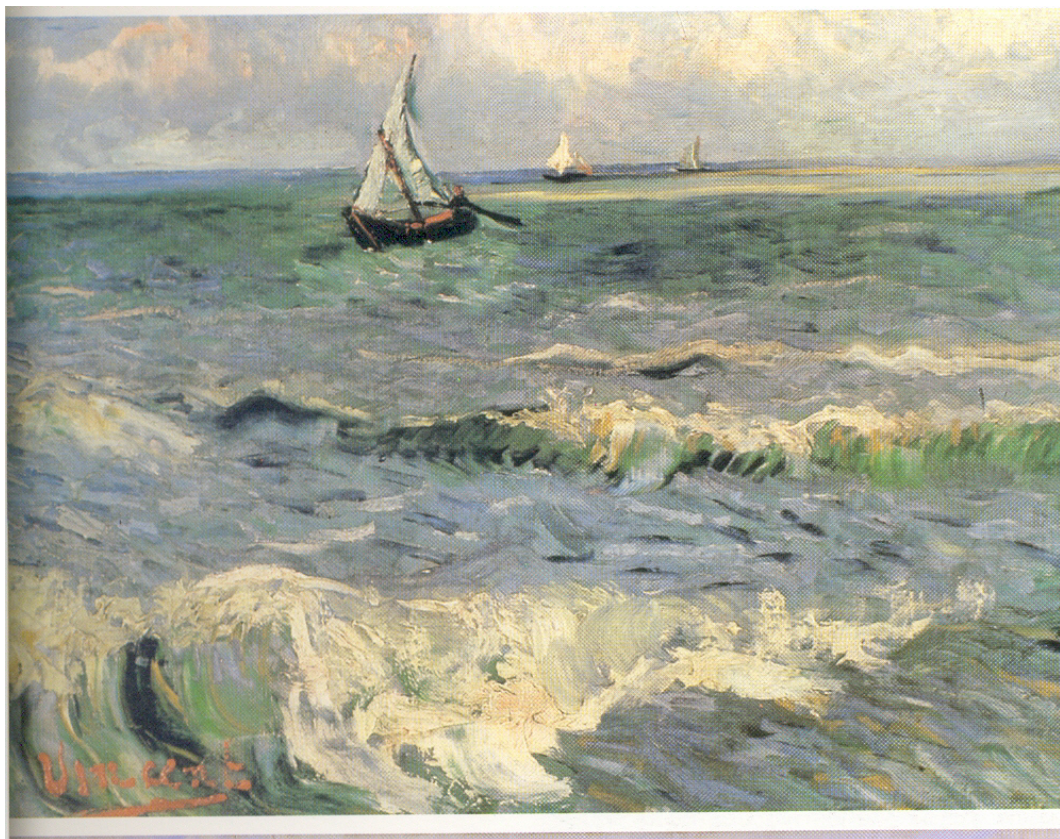


Figura 2.11: Vincent Van Gogh, *Mar en Les Saintes-Maries-de-la-Mer*. 1888. Museo Van Gogh, Amsterdam

Y es cierto que este es el mar cuyo color ha sido reflejado con mayor intensidad. Recordemos las palabras que Prosper Mérimée expresaba en 1860 ante su encuentro¹³:

“Il mio mare è del colore della madreperla: i flutti, o piuttosto la..., rossi; e l’onda che viene a morire sulla spiaggia ha la sua ombra di un..”

Su descubrimiento por escritores y pintores quedó reflejado en muchos de los sentimientos expresados ante el colorido de sus aguas. Hippolyte Taine decía¹⁴:

“È il Mediterraneo, azzurro come uno dei grappoli di quell’uva rinfre... L’azzurro s’ingrandisce, occupa un’intera metà dello spazio; solo una...di tonno vi galleggia come una conchiglia marina; all’orecchio... monotono ed eterno dell’onda.”

En cambio Vincent Van Gogh (Fig. 2.11) siguiendo su particular manera de ver la naturaleza se refería al Mediterráneo diciendo¹⁵:

¹³Citado en V. POMARÈDE, “I pittori francesi e il mediterráneo. Da Coubert a Cézanne”. En Catálogo de la Exposición *L’oro e l’azzurro. I colori del sud da Cézanne a Bonnard*. Dirigido por Marco GOLDIN. Conegliano: Linea d’Ombra Libri, 2003, pág. 44

¹⁴Citado en ibíd.

¹⁵Citado en ibíd.

“Ossia cangiante, non sai mai se sia verde o viola,... azzurro, perchè il secondo dopo il riflesso cangiante ha assunto una tinta (...) ”

La particularidad del paisaje mediterráneo, de su mar y de su color viene de antaño. El Mar Mediterráneo será visto como fuente de emoción estética. Muchos artistas tratarán de darle forma a través de su obra. Pero realmente con los escritores viajeros del XIX¹⁶ y los románticos¹⁷ se descubrirá su esencia. Impregnada durante este primer período por el yo particular de cada artista se abrirá a visiones más realistas. Pero a nosotros nos interesa reconocer, dejando a un lado las características estilísticas de cada momento, los valores cromáticos del Mar Mediterráneo que son los que cada cual interiorizará a su manera. ¿Qué tiene pues el colorido de sus aguas que las vuelve únicas y especiales? Encontramos la respuesta en las palabras de Marie-Rose Corredor¹⁸:

“... atributos recurrentes de “luz”, de “suavidad” del aire, de “colores puros” que hacen que el paisaje mediterráneo parezca a menudo estar suspendido, a medio camino entre la perfección a la que tiende (...) y una indeterminación imprecisa que no es el menor de sus encantos.”

Y son estos componentes los que han atraído a tantos pintores eligiendo este mar como modelo¹⁹. Uno de ellos fue Gustave Courbet el crítico francés Champfleury reproducía la atracción de éste por el Mediterráneo²⁰:

“Il a voulu avoir raison [de la mer] (...), et pour pousser le défi jusqu’au bout, il a peint, non pas l’Océan tumultueux, mais la calme Méditerranée sans une seule voile, la Méditerranée calme sans une seule voile, la Méditerranée grise et charmante du matin, et la Méditerranée bleue et profonde de l’après-midi.”

Se refería a sus cuadros de la época de Palavas (Fig. 7.5).

Pero Courbet como otros tantos artistas no descubrió sólo la armonía cálida del Mediterráneo sino también las aguas del Norte, del Atlántico. Otro crítico de la época se refería así²¹:

“Pour comprendre la lumière, ce paysan du Franche-Comté avait besoin de voir la Méditerranée et plus tard l’Océan. Echange heureux de forces et des leçons.”

Y como él fueron tantos otros los que descubrieron el Norte y el Canal de la Mancha (Fig. 2.13).

Refiriéndose al Atlántico y a la literatura marítima del XIX Monique Brosse nos dice²²:

“L’Atlantique passe à l’état de convention, sinon de mythe. Il figure l’Océan par excellence, puissant, violent, douteux, dramatique.”

¹⁶Sobre el análisis de la percepción del paisaje mediterráneo y sus diferentes propuestas a través de la literatura ver Marie Rose CORREDOR GUINARD, “Literatura y difusión de los modelos de paisaje mediterráneo”. En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 198–203

¹⁷Ver el artículo de Agustín RAMOS IRIZAR, “Mirando al Mediterráneo: la búsqueda de la armonía en la estética romántica”. *Ágora*, Vol. 22, 2003, Nr. 2, págs. 143–154 que analiza desde la estética romántica el concepto de armonía y unidad del paisaje mediterráneo

¹⁸CORREDOR GUINARD, *Literatura y difusión de los modelos de paisaje mediterráneo*, pág. 198

¹⁹Veáse Arsenio MORENO MENDOZA (Com.), *Paisaje mediterráneo*. Milán: Electa, 1992 que desde distintas perspectivas artísticas analiza los valores del paisaje mediterráneo

²⁰TIPPETTS, *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, pág. 172

²¹*Ibid.*, pág. 174

²²BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*, págs. 182 y 183



Figura 2.12: Rafael Monleón y Torres, *Peña del Buey*. s.f. Palacio de la Moncloa, Madrid



Figura 2.13: Pierre Prins, *En el Canal de La Mancha, por la noche, en Berck*. 1873. Museo de Orsay, París



Figura 2.14: Gustave Courbet, *La inmensidad*. 1869. The Board of Trustees, Victoria and Albert Museum, Londres

Estos valores de fuerza y potencia atraerán a un sin fin de artistas que encandilados por las posibilidades de un mar cambiante sabrán utilizar las calidades cromáticas que las aguas intempestuosas del Atlántico ofrecen. *Rafael Monleón* fue gran conocedor de las mismas. En su cuadro *Peña del Buey* (Fig. 2.12) afirma el poderío del océano. Se trata en concreto del Mar Cantábrico. Sabe visualizar con gran técnica la fuerza desencadenada del océano, de la tempestad y del movimiento desenfrenado de las olas propias de estas regiones. Refleja con gran minuciosidad la calidad de la espuma de las olas. Hay una uniformidad cromática en toda la composición. Dominan los tonos grisáceos y azulados oscuros que se combinan con el blanco de las olas y de las nubes amenazadoras. Recreando de esta manera una espèce de ambiente sórdido en donde el presagio de naufragio es inminente. Para traducir las olas *Monleón* indica su movimiento con gran calidad. La cresta de las mismas se logra utilizando la misma tonalidad que el cielo, dándole con ello profundidad y oponiendo pequeñas manchas oscuras en la parte más interna de la ola. El efecto del cuadro se realza colocando en primer plano el movimiento de las olas, recurso muy frecuente entre los pintores de marina de la época.

Pero también el Atlántico puede ser reflejado en su estado tranquilo. La combinación de verdes grisáceos que estas aguas irradian implica otras posibilidades cromáticas.

Caso de *La inmensidad* de *Gustave Courbet* (Fig. 2.14) considerada casi su más pura marina. Fue pintada durante su estancia en Etretat en Normandía. En ella el cielo y el mar comparten escena. La tonalidad del cielo se refleja en le mar ténueamente. El contraste entre



Figura 2.15: Peder Balke, *Bocetos de una serie de paisajes nórdicos comandados por Louis-Philippe para conmemorar su viaje de 1795 a Laponia: un barco “Otring” bajo la montaña “les sept soeurs”*. Museo del Louvre, París

el color malva y anaranjado del cielo con el azul y el verde del agua contrastan en el cuadro. Es un juego de modulación de colores pastel que partiendo de tonalidades cálidas se acercan a las frías del agua. La panorámica que se produce es la síntesis de ambos colores. Courbet refleja bien la atmósfera normanda del mar gracias al contraste de colores fríos y cálidos y a una luminosidad plateada propia del clima del norte.

Y situados en el Norte también encontramos predilección a partir del descubrimiento en el siglo XIX de los Polos por las aguas heladas del océano y del mar (Fig. 2.15).

Dice de nuevo Monique Brosse²³:

“Les mers que le froid rend inhumaines fascinent, décorées par les fantasmagories architecturales de la glace, les irisations des aurores boréales.”

Se abrirán nuevas posibilidades estéticas y cromáticas en donde el azul y sus combinaciones dejarán de tener protagonismo pasando a ser el blanco y sus contrastes los ejes cromáticos de las composiciones.

Otros mares serán fuente de inspiración por su calidad cromática. Como los Mares Tropicales que con sus aguas transparentes y cálidas encandilarán con el color turquesa propor-

²³BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*, pág. 183

cionando una transparencia, una luminosidad y una claredad casi irreal gracias a sus fondos cristalinos y a las barreras coralinas.

Basándonos en estas precisiones no podemos asignarle al mar un color único. Debido a las variables que introductoriamente hemos remarcado constatamos como este hace gala de un elenco cromático variado que capta la emotividad de quien lo observa. Su paleta de colores es rica ofreciendo una gran gama dependiendo del tipo de representación que se quiere expresar. Quien se deja embaucar por el color del mar debe aprender a observarlo, a entenderlo y a tener presente su relación con el cielo puesto que será sólo éste quien imponga los valores cromáticos válidos que lo definen. Sin olvidar además como hemos tratado de explicar el tiempo meteorológico, la estación, la hora del día así como también el movimiento, los reflejos de los elementos de su entorno, la atmósfera y la luz. Encontraremos en sus aguas desde el azul cobalto, el prusia, el celeste, el verde esmeralda hasta tonalidades más cálidas como los sienas, ocre, amarillos y carmines. Pero dado que nuestra intención es reconocer que su color como componente estético da materialidad a su figura vamos a detenernos en el color que por antonomasia lo define: el azul y en correspondencia el color blanco tratando de discernir de esta manera su corporeidad estética como tal.

2.3. La monocromía del azul y del blanco

La percepción del color requiere tiempo, conciencia y sensibilidad. Hemos remarcado como el color crea espacio. Cada color tiene una identidad propia. En el caso del mar la monocromía de su azul y del blanco le dan una personalidad única. Teniendo en cuenta el variado colorido de sus aguas atendiendo a las variables más arriba enumeradas nos vamos a centrar en el azul como color identificador del mar y en el blanco como color representante de la solidez de sus aguas como indicadores estéticos de su materialidad. Y es que el azul marítimo confiere presencia propia a la figura del mar. Su color azul en todas sus variaciones alcanza una dimensión metafísica convirtiéndose en vehículo de emoción, de estímulo de imaginación que escapa al mismo concepto de color físico. La visualización del azul del mar provoca en la sensibilidad del espectador de su imagen una especie de presencia mágica empujándole a salir de sí. La elección del mar y su color por muchos artistas encuentra justificación quizás en la pulsión que el azul suscita en los mismos. Vamos a tratar de justificarlo extendiendo esta valoración como ya hemos indicado al color blanco de sus aguas heladas.

2.3.1. Azul

Hemos constatado que el color natural del agua y con él el del mar es el azul. Esta es una característica inherente a su imagen. La cualidad azul que sus aguas expresan le dan materialidad como figura estética. Lo vuelven visible y perceptible ante los ojos de quien quiere interpretarlo. El color azul es fascinante. La elección del mar como sujeto pictórico depende de la sensibilidad de quien lo observe. Es conocido que cada color preludia ciertas características que lo constituyen como tal como presentan diversos estudios de la psicología de la percepción²⁴. El poder luminoso del azul, su transparencia o su dinamismo quizás sean características inherentes al mismo que justifican su fascinación y su empleo. Muchos artistas a través de la historia del arte lo han elegido y con él al mar como medio de expresión. Y es que el azul como color ha conformado su propia historia²⁵. Su cualidad polifacética lo han convertido en un color mítico que ha permanecido inscrito dentro del imaginario occidental influyendo

²⁴Veáse el estudio convertido ya en básico de Rudolph ARHEIM, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1983

²⁵Ver Michel PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil, 2002

en sus sistemas de representación y teniendo como guías a la teología y a la metafísica. Esto significa que hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX el significado y el uso del color azul estaba vinculado a los espacios que la teología o la mitología establecían²⁶. Y es a partir de este momento cuando el color azul se desvincula de todo principio narrativo y literario cuando comienza a interesarnos. En este sentido Jacqueline Lichtenstein²⁷ afirma:

“L’effondrement de l’univers des analogies, des formes plus o moins implicites de textualité dans la représentation fait devenir nécessairement un nouveau mode de perception: le regard est cette fois voué et, en quelque sorte, exposé à la chose elle-même.”

El azul del mar comienza desde esta perspectiva a ser visto como cualidad inherente a sí mismo desligado de cualquier otra connotación interpretativa. Esta nueva percepción lo reafirmará como materia estética ineludible. De nuevo Jacqueline Lichtenstein refiriéndose a la pintura de Courbet al que dedica gran parte su análisis dice²⁸:

“Courbet subordonne entièrement la représentation picturale au rendu de l’objet dans sa matérialité la plus immédiate. La couleur propre de la chose et le coloris du tableau doivent coïncider pour nous restituer la visibilité du visible en tant que phénoménalité originaire du monde perçu. Le peintre pense en effet sa vision des choses en termes de réappropriation d’un univers jusqu’alors délaissé ou méconnu, sinon perdu. Ses remarques ne font que souligner son désir de parvenir, par les ressources de sa palette, à la plus grande proximité possible de la surface sensible, qui est pour lui, véritablement, comme la substance ou la chair du monde.”

Su cuadro *Mar en calma* ilustran lo dicho (Fig. 2.16).

Esto asevera que la intención al elegir un color no es una justificación racional, no obedece a ninguna intención objetiva sino que hay razones más simples que nos llevan como acabamos de precisar a la interioridad de muchos pintores. Hay una imbricación casi espiritual en su valoración. La predilección del mar como figura, por las características propias que la extensión de su espacio ofrece, se concentra casi en la monocromía de su color. Dependiendo de la manera de aprehender y de interpretar la sensibilidad del mismo éste actuará como catalizador de emociones. Es obvio que serán las propuestas más modernas de los pintores monocromos las que llevarán a la expresión máxima lo dicho. En ellos habrá una búsqueda hacia lo sublime, lo infinito e incluso hacia una sensibilidad inmaterial. Malevitch es un buen ejemplo de ello. Lucio Fontana haciendo alusión a esta característica de la monocromía lo expresa explícitamente

“Je ne veux pas faire une peinture : je veux ouvrir l’espace, (...) être relié au cosmos qui s’étend à l’infini au-delà du plan limité du tableau.”

El azul del mar²⁹: le da corporeidad a su figura. Su color evocará una intensidad y una pureza que podemos considerar casi superior a la misma materia de sus aguas. Al hablar de su

²⁶ Véase el artículo de Jacqueline LICHTENSTEIN, “Histoire et variations d’un infini: le bleu entre le ciel et la terre”. En *Catálogo de la Exposición Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 106–124 en donde analiza el valor del color azul en los modelos de representación occidental desde su aparición en las vidrieras góticas hasta su secularización

²⁷ *Ibid.*, pág. 121

²⁸ *Ibid.*, pág. 120

²⁹ Sobre la expresividad del color azul ver MUSÉES DE MARSEILLE (ORG.), *Le règne du bleu. Sublime Indigo*. Marseille, Centre de la Vieille Charité, du 22 mars au 31 mai 1987. Marseille: Musées de Marseille; Fribourg: Office du livre, 1987; Marco GOLDIN (Ed.), *L’Oro e l’Azzurro: i colori del Sud da Cézanne a Bonnard*. Conegliano: Linea d’Ombra Libri, 2003; FONDATION CARTIER (ORG.), *Azur*. Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l’art contemporain, du 28 mai au 12 septembre 1993. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993



Figura 2.16: Gustave Courbet, *Mar en calma en Palavas*. 1897. Museo Paul Valéry, Sète



Figura 2.17: Rafael Monleón y Torres, *Capeando el huracán*. 1889. Museo Naval, Madrid

monocromía extendemos su significado no sólo a las propuestas pictóricas que muchos artistas contemporáneos plantean sino también las que hicieron desde el nacimiento del paisaje como género muchos artistas. Desde el descubrimiento de los románticos del color como medio de expresión de sensaciones hasta las diferentes propuestas que a lo largo del siglo XIX y posteriormente en el XX se fueron desarrollando. Su color ayuda a considerar al mar tal cual es provocando toda una serie de sensaciones emotivas inherentes a la sensibilidad sean cuales sean los antecedentes culturales de quien lo observa y trata de pintarlo. El impacto que su colorido preludia, casi puro se convertirá en medio de expresión de sensaciones y sentimientos. Desde este punto de vista entenderemos su monocromía como color. Por tanto y a modo de conclusión identificamos las siguientes cualidades básicas en el azul del mar:

- Se vincula a la *noción de vacío*. El azul como color perteneciente a la gama fría tiende a ser contradictorio como la personalidad misma del mar. Es distante, frío y temeroso pero a su vez también evoca tranquilidad. Goethe en su Teoría de los colores así lo describía³⁰:

“En tant que couleur, le bleu est une énergie, mais cette couleur est du côté négatif et, dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un néant attirant. Il ya dans ce spectacle quelque chose de contradictoire entre l’excitation et le repos.”

Unas veces su azul profundo nos terrorificará como en el cuadro *Capeando huracán* de Rafael Monleón. (Fig. 2.17).

Pero otras su azul transparente y envolvente se convertirá en el espacio de palpitación

³⁰ Citado en Angelika OVERATH, “Fragments d’Azur”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 55



Figura 2.18: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. Valencia

del alma metaforizándose en una especie de ontología de tranquilidad interior. Como representa la *Marina de Ignacio Pinazo* (Fig. 2.18).

- Transmite el *sentimiento de lo inalcanzable*. La expresividad del azul contiene en sí mismo un halo de irrealidad que el mar como figura sabe traducir bajo diferentes aspectos. Su cromatismo y la difuminación de sus azules pueden transportar hacia regiones desconocidas de uno mismo. Pone de manifiesto ese significado simbólico innato que durante tanto tiempo se le ha atribuido y que lo ha vinculado desde siempre con todo aquello que no es terrenal ni tangible. El cuadro de Friedrich Monje en la orilla del mar es su más fiel representante (Fig. 5.7).
- Proyecta hacia *lo lejano*. Nos puede transportar hacia lugares extremos tanto física como interiormente.
- Traduce una *gran capacidad evocadora de sentimientos* tales como libertad, poderío o fuerza. Monique Brosse lo ejemplifica³¹:

“Cette équivalence établie entre la liberté et la mer contient une part de vérité historique (...) On ne se contente pas de l’imaginer, on se rend sur place pour y vérifier ses rêves, ses aspirations, y évader ses fantasmes.”

- Contiene en sí mismo una especie de *abstracción* conceptual que se vincula con lo espiritual y lo inmaterial. Sirve como vehículo para expresar lo indecible. Muchas de las marinas románticas lo sugieren buscando sus cadencias en lugares de colores mal definidos como el Mar del Norte.

³¹Monique BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, págs. 174–175

Para finalizar nos apropiamos de las palabras de Kandinsky para identificar el azul como cualidad estética inherente al mar. Refiriéndose a su apreciación como color³² el artista manifiesta que lo siente como:

“Un mouvement d'éloignement de l'homme et un mouvement dirigé uniquement vers son propre centre qui, cependant, attire l'homme vers l'infini et éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel.”

2.3.2. Blanco

Otra de las posibilidades representativas que ofrece el mar y que en ocasiones pasa desapercibida es su imagen en estado sólido. Su agua solidificada y sin movimiento ofrece diversas posibilidades estéticas que se desprenden del colorido blanco que el hielo evoca. Sabemos que de por sí el color blanco posee la capacidad de reflejar y de recibir naturalmente a otros colores. Crea espacio en sí mismo. El significado y su cualidad estética como color lo imbrican y lo relacionan con otros componentes estéticos que dan materialidad a su figura como es el sonido o su ausencia como más tarde analizaremos. El estado sólido del mar provoca nuevas posibilidades interpretativas de su imagen. La blancura solidificada de sus aguas abre nuevos lazos que podemos catalogar de intuitivos/cognitivos proporcionándole en sí misma una de las cualidades estéticas que lo representan.

³²Citado en MUSÉES DE MARSEILLE, *Le règne du bleu. Sublime Indigo*, pág. 31

Capítulo 3

El movimiento

3.1. Ritmo, diferencia y dinámica del mar

Una de las características implícitas de la naturaleza y con ella del paisaje es su dinamismo. Cada uno de sus componentes traduce movimiento. Nunca hay un paisaje inerte. En él todo se transforma y deviene otro diferente. El paisaje no es estático¹. Ya sea por las condiciones o fenómenos meteorológicos, ya sea por causas internas está en continuo cambio. Ello proporciona una riqueza extraordinaria a su calidad estética.

“El paisaje no es estático sino que se recompone constantemente en diferentes imágenes singulares. La singularidad es una unidad empírico-perceptiva de un momento incorporado a la experiencia del sujeto, pero aquella capacidad imaginaria de la naturaleza se encuentra modelada por la norma artística. En distintos momentos o tiempos atmosféricos del día un paisaje puede ser diferente, la pintura consigue la patente de las «formas placenteras» por oposición al plano desierto.”

Esta cualidad inherente al paisaje ha propiciado su valoración como componente estético. El placer de observación que un paisaje móvil ofrece ha hecho vivenciar y explorar esta vertiente expresiva entre filósofos, artistas y escritores. Kant supo captar la variable estética del movimiento y lo reflejó en su concepto del sublime dinámico. Relacionándolo con la naturaleza decía en su Crítica del juicio²:

“Las rocas que avanzan atrevidamente pareciendo amenazarnos, las nubes de tormenta amontonadas en el cielo y avanzando entre relámpagos y truenos, los volcanes con todo su poder destructivo, los huracanes que dejan una estela de devastación, el ilimitado mar en su cólera, una alta catarata en un poderoso río, cosas así reducen a la impotencia nuestra capacidad de resistencia, al compararla con su poder.”

La naturaleza está viva y como tal se manifiesta a través de su movilidad y dinamismo. Estos valores son los que fundamentan su belleza. El movimiento se transforma de esta manera en valor estético individual. Su capacidad dinámica y de cambio lo caracterizan como objeto artístico³:

¹Ver Fernando CASTRO FLÓREZ, “Apuntes y visiones del desierto”. En *Actas de El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pág. 59

²Citado en Esperanza GUILLÉN, *Nafragios: Imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, 2004, La Biblioteca Azul, Serie Mínima, pág. 21

³Ver José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 220

“...consideramos como objeto estético al cambio mismo; y a las cosas en cuanto son cambio, devenir, hacerse y deshacerse.”

El movimiento sensible tal y como lo denomina Sánchez Muniain⁴ es el que llevan inherente en sí mismos muchos de los elementos de la naturaleza. El mar, el río, las nubes se sirven de él para fundamentar su corporeidad estética. Es una condición sine quanon de su existencia. Cualquiera de los ejemplos aludidos no tendría significación propia si no tuvieran en sí inscrito el movimiento. Si el mar no se moviese no sería mar. Sería lago. Y es que a mayor movimiento, mayor percepción. No todos los elementos debido a su movimiento en el interno de su ser estético tienen la misma potencialidad expresiva. El estímulo visual de la percepción del movimiento⁵ determinará el grado de su vibración artística. Por eso hay motivos de la naturaleza que han despertado mayor curiosidad que otros. Recordemos la movilidad de los efectos atmosféricos que hemos ya estudiado y que encandilaron a muchos paisajistas del XIX. El movimiento comporta en su definición una serie de características estéticas que lo definen: Vitalidad, cambio, variación y diferencia. Su potencialidad reside en su diferencia y ésta en su repetición. Pensemos en las olas del mar o en las nubes. Un mismo elemento debido a su repetición siendo el mismo puede aparecer diferente.

De igual manera Jacques Derrida se planteó la cuestión de la diferencia y del movimiento. Y estableció un doble sentido: Por un lado se basó en la noción de diferir paralela al significado de “temporalizar” y por otro el diferir en el sentido que aquí mantenemos: el de discernir y distinguirse del otro⁶:

“Ne pas être identique, être autre, discernable (...) Il faut bien qu’entre les éléments autres se produise, activement, dynamiquement, et avec une certaine persévérance dans la répétition, intervalle, distance, espacement.”

La repetición explota la calidad dinámica del movimiento. Lo analizaremos con más detalle cuando hablemos de las olas.

El mar es sinónimo de movimiento. Como hemos precisado no todos los elementos que contienen en sí el movimiento como característica identificadora de su ser preludian la misma fuerza expresiva. La multiplicidad de los aspectos cambiantes y móviles del mar, su cambio perpétuo son un verdadero desafío. Su personalidad comporta en sí misma uno de los aspectos más cambiantes de la naturaleza y lo convierten en motivo de gran potencialidad estética. El mar nunca está quieto ni si quiera cunado se presenta calmado en toda su extensión. La cadencia de su movimiento es rítmica, regular y bien determinada. Y se origina como ya hemos estudiado gracias al viento y a las corrientes que conforman las olas y las marejadas como también gracias a la influencia del sol y de la luna que provocan las mareas. Pero el movimiento del mar no sólo se debe a las subidas y bajadas de las olas sino también a las corrientes que circulan por su interior. Todo en el mar es cambiante. Desde el influjo de los astros, la nubosidad del cielo a la materialidad del viento que le da vida. Y todo se transforma pasando de la mar calma a la más enfurecida y del azul más límpido al verde más abigarrado. Estas variaciones hacen reconocer en su movimiento otro valor implícito que forma parte de su belleza. El movimiento por lo tanto ofrece la posibilidad al mar de materializarse. En su forma y en su sonido porque su paisaje también es sonoro.

La personalidad móvil del mar reside en los valores de inmediatez, dinamismo, inestabilidad, impermanencia, diferencia y variación. La mar es única como realidad pero su

⁴Ver SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 224

⁵Ver capítulo VIII sobre el movimiento de Rudolph ARHEIM, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, págs. 306-?

⁶Ver Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, pág. 8

inestabilidad le infiere la posibilidad de transformarse en muchas y diferentes réplicas de sí misma.

El mar se presenta gracias a las diferencias y movimientos repetitivos de su forma como una obra no terminada y abierta a infinitas interpretaciones. Su superficie se transforma en una zona de aventura poética en donde las sensaciones físicas devienen espirituales. El paisaje ondulado del mar inspira la idea de una especie de impermanencia perenne. Este oximoron que aplicamos a su definición nos acerca su estructura espacio-temporal desde su cualidad móvil. Y es que el mar lleva inscrito en su personalidad la capacidad de cambio y de permanencia. Todo en él varía pero a su vez permanece. “El mar se mueve estando” decía Sánchez Muniain⁷ al contraponer su personalidad con la del río. Entender la inexorabilidad del ritmo del mar requiere inscribir su espacio dentro de su temporalidad. El compás de su movimiento y de su sonido nos llevan a un cambio permanente que nos trae de vuelta a su realidad e inscribe su imagen en la de eternidad. Pocas son las figuras que en su ser puedan presentar la permanencia y la variación. “El tiempo es la dimensión del cambio” dice Arheim⁸. Estas características lo inscriben dentro del circuito del tiempo⁹:

“El mar no se encamina a parte alguna; cambia pero se mantiene; es móvil pero, en su movilidad, es estático. Pasa totalmente de sí mismo a sí mismo; en él mismo es otro.”

La belleza cambiante del mar la convierten en misteriosa y simbólica. La dificultad de retener cada instante de su paisaje es un verdadero desafío par quien quiere pintarla. Su movilidad ofrece la posibilidad de detenerse en diferentes y variados aspectos convirtiendo su paisaje en una multiplicidad de motivos. Amar la naturaleza supone amarla en la complejidad y variedad de sus formas. Aprehenderlas todas en su conjunto es imposible. El mar como paisaje y la transformación que su movimiento le proporciona derivan en una multitud de instantes y variaciones que convierten a su ser en modelo privilegiado. Ese desafío de la naturaleza que el mar como modelo comporta empuja a que sean pocos los artistas que hayan ofrecido una síntesis de su paisaje. Se han detenido en cambio en la exploración de la multitud de aspectos localizados que esa capacidad de variación ofrece.

La estética del movimiento¹⁰ ha sido un campo explorado desde el ámbito pictórico. Analizar una obra de arte implica descubrir el ritmo de su estructura, las líneas expresivas que lo denotan y el movimiento o energía que su autor transmitió. Toda obra de arte es perceptible desde la dinámica vital que la sostiene. El mar como imagen lleva inscrito dentro de sí un paisaje sonoro que le proporciona su movimiento. Y éste se erige tomando como base su repetición. Y en esa diferencia que antes nombrábamos y en su variedad donde encontramos la riqueza de su expresión¹¹:

“La repetición ofrece también la particularidad de destacar una línea, forma, tono o color; la deliciosa belleza de una curva resalta por la repetición de otras similares.

⁷SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 329

⁸ARHEIM, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, pág. 307

⁹Edgardo ALBIZU, “Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo”. En *Poetics of the elements in the human condition. Part 1, The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pág. 211

¹⁰Ver Juan BASILIO GÓMEZ, *Movimiento y ritmo en la pintura*. Barcelona: LEDA; Marcelle WAHL, *Le mouvement dans la peinture*. Paris: F. Alcan, 1936; Solange VERNOS, “L'esthétique du mouvement et ses polémiques au XIX siècle”. En Catálogo de la Exposición *La passion du mouvement au XIX siècle : Hommage à EJ Marey*. Beaune: Musée Marey, 1991, págs. 15-31

¹¹BASILIO GÓMEZ, *Movimiento y ritmo en la pintura*, pág. 18

(...) La repetición ayuda grandemente al efecto emotivo; cuando la línea principal es de descanso, la repetición destaca esta impresión; si es vigorosa, se aumenta la sensación de fuerza al repetirla.”

La misma realidad del mar engendra en su ser la dinámica de la repetición. El estímulo visual que la percepción de su imagen incita y la energía rítmica que transmite provocan que se convierta en vehículo de la vibración interior de muchos artistas. Por eso quizás se han servido de él para manifestar los sentimientos que éste les ha suscitado. La visión del movimiento exterior del mar halla su réplica en el movimiento interior del artista. Y es que la belleza de la movilidad de un paisaje se convierte en un placer de observación. Por oposición al paisaje estático el mar como integrante de la categoría de los paisajes móviles basa su fuerza expresiva en esta cualidad. La presencia de su movimiento nos evidencia que el mar está vivo. Y esta vitalidad la percibimos gracias a las variaciones de sus movimientos que según su gradación se convierten en indicadores del estado de su personalidad. Y como aludíamos el mar es un paisaje móvil y sonoro. Su movilidad camina paralela a su sonido. Ambos componentes aparecen imbricados en su materialidad. El movimiento de su ser lo podemos percibir por diferentes sentidos: La vista y el sonido¹²:

“Il tempo psicologico di ricezione delle cose circostanti si trova dunque legato alle variazioni in divenire del movimento attraverso il quale si alestiscono diversi punti di vista e diversi campi di fruizione sinestetica. Il movimento afferma l’esperienza corporea; coinvolge altri sensi, non soltanto la vista, ma anche l’udito, l’odorato, il tatto. Si aprono continui giochi sensoriali e di conoscenza nel tempo e nello spazio.”

Sentir el movimiento del mar bajo diversos estados de percepción potencia diferentes aproximaciones subjetivas. Se abren diferentes juegos de sensaciones y de sentimientos que dependerán de cómo percibamos su movimiento. Resumidamente los factores que entrarán en juego en dicha percepción son:

- Los juegos sensoriales que nuestros diferentes sentidos nos proporcionan. La movilidad del mar la vemos pero también la oímos.
- La manera de experimentar el movimiento¹³. No es lo mismo percibirlo estáticamente desde la tierra firme que hallarse inmersos en él montados en un barco o bien nadando.
- El punto de vista que adoptemos en su contemplación. Estar sobre un promontorio, un arrecife o sentados junto a una escollera donde el mar llega rompiendo sus olas produce una experimentación mucho más directa y expresiva que observar el movimiento lineal de su superficie ondulada desde la playa o en medio del mar en estado calmo.
- De las variaciones atmosféricas y climáticas que incidirán en la luz y el color. También del tipo de orografía que haya entorno al mar hasta sucesos excepcionales como huracanes, terremotos que aumentarán el dinamismo del paisaje.

Cada uno de estos factores son el medio para obtener una percepción del movimiento del mar y proporcionarnos la vía para aprehender su belleza desde su dinámica y vitalidad.

Atraídos por estos valores estéticos del movimiento los pintores que han querido pintar el mar han adoptado diferentes puntos de vista para reflejarlo.

¹²Raffaele MILANI, *L’arte del paesaggio. Il Mulino Saggi*, 2002, pág. 74

¹³Ver Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement : transports et perception de l’espace : XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2005

En primer lugar los cambios en la naturaleza que pueden ser meteorológicos, climáticos o estacionales. Hemos visto la relación tan estrecha que el mar tiene con ellos y como lo ayudan a materializarse estéticamente. La observación del cambio de estos fenómenos conjugado con los del propio mar darán otra impronta de dinamismo a su imagen. El cambio que se produce ante el acercamiento de una tormenta en el mar se identifica a través de su movimiento además del influjo en otros componentes de su personalidad como lo es el color y el sonido. El viento le imprime con mayor o menor intensidad energía a su materia. La estética romántica tuvo una vinculación muy estrecha entre las interacciones del aire y del agua del mar. Explotaron estéticamente la insistente vinculación entre ambos elementos¹⁴:

“L’attention nouvelle que les romantiques portent à l’air (...) renouvelle les modalités de la contemplation. La force insistant de son appel, son imprévisibilité engendrent la tentation de la fuite rapide vers le suprême refuge. Tout à la fois bouche et oreille de la nature, ce rien « dynamisé » ne cesse de parler à l’âme romantique, dont il sollicite le dialogue.”

Demostraron que el movimiento del mar no era sólo visual sino también sonoro. La corporeidad lograda por el mar gracias al movimiento inferido por el viento se traduce en diferentes cadencias y fuerza. Ello abrió un amplio elenco de imágenes. Los pintores reflejaron desde las brisas más calmadas a las tormentas más enaltecidas. Posteriormente otros pintores desde distintas ópticas y presupuestos estilísticos abordaron la temática. Como Courbet muestra en su cuadro *La Tromba. Etretat* (Fig. 3.1). La imagen estudia el fenómeno de las trombas de agua que en este caso se producen sobre el mar mismo. Poniendo en contacto el movimiento del mar y el creado sobre él. La tromba de agua marina forma una especie de columna en rotación mezclando viento y agua. Observamos como Courbet enfocando desde los pies del acantilado ha sabido explotar el tema captando el efecto de embudo que la nube proyecta hacia abajo, reforzando el fenómeno marino y aumentando el movimiento de las olas.

Los contrastes entre elementos estáticos y el agua es otro recurso. Elegirán por lo tanto arrecifes y zonas accidentadas de la costa donde el mundo terrestre y el marítimo se encuentran de manera confrontada y a veces violenta. Gudin en su cuadro *Tempestad en las costas de Belle-Ile* (Fig. 3.2) desde la óptica romántica y una composición de taller pero bien estudiada traduce los efectos palpitantes de una tormenta en las costas de una isla bretona. Utiliza para crear el dramatismo de la escena un fuerte contraste de claroscuros y un tratamiento de las olas y la espuma de las mismas empastado, vigoroso y vibrante que se ilumina con el halo de luz invernal que lo irradia. Otros pintores del momento como Paul Huet trataron también el tema con gran virtuosidad. La facción de sus composiciones se inscribía todavía dentro de los presupuestos de clásicos pero el acercamiento a la naturaleza y su conocimiento era real y más próximo.

La iconografía del tema se amplía también hacia la contraposición con la línea del litoral. Aquí es donde el encuentro entre el mundo marítimo y el terrestre es más evidente.

Esta confrontación se ampliará ya no sólo a elementos pertenecientes a la misma naturaleza sino a los artificiales, a los creados por el hombre como los faros, los rompeolas y las escolleras de los puertos que siendo materialmente inertes y estáticos actúan de frontera con la fuerza movimentada del mar. Encontramos dos ejemplos en el cuadro

¹⁴Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L’occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988, pág. 190

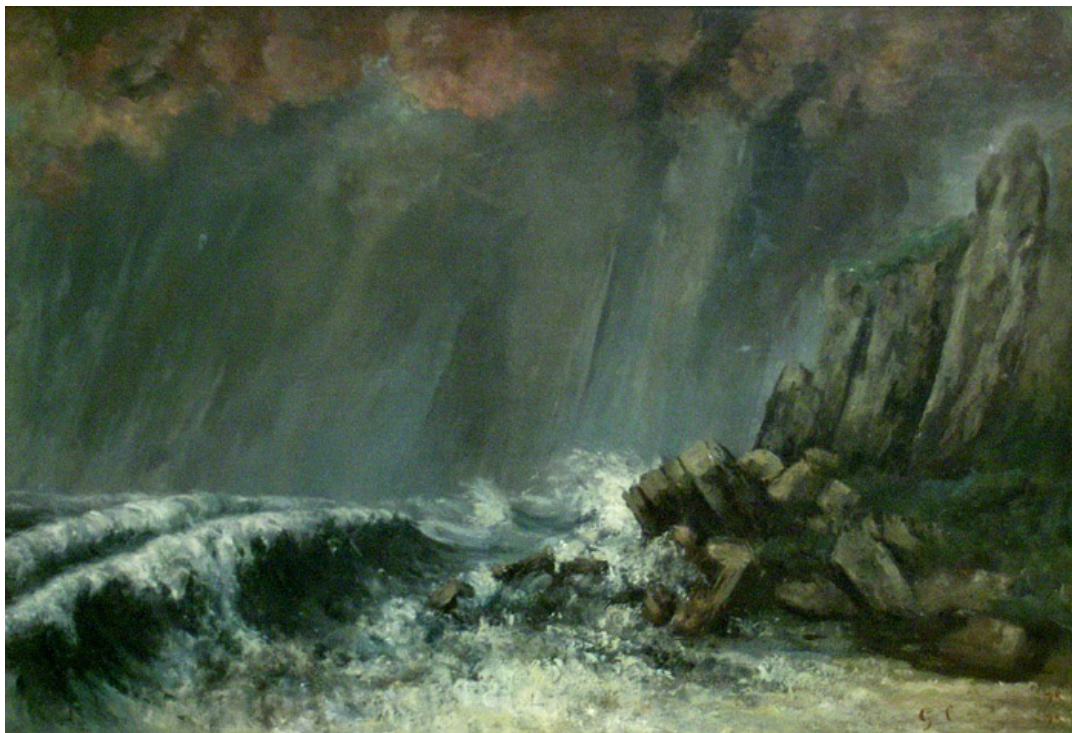


Figura 3.1: Gustave Courbet, *La tromba. Etretat*. 1870. Museo de Bellas Artes, Dijon

del faro de Juste (Fig. 3.3) y el del Museo Sorolla (Fig. 3.4) en donde el pintor logra con gran genialidad captar el movimiento del juego de masas de las olas contra el rompeolas.

La representación de un sólo elemento del cuadro. El ejemplo más característico será el de considerar a las olas como tema autónomo¹⁵. Elemento que en sí mismo lleva ya inscrito el movimiento será tema predilecto de los artistas y verán en su movilidad los valores estéticos del paisaje mismo. Nos dedicaremos en amplitud después. El gusto por este tipo de representaciones los encontramos en la influencia que tuvieron las estampas japonesas a mediados del siglo XIX¹⁶.

Haciendo referencia a otros elementos extrapolados para materializar la idea de movimiento del mar Lily Litvak nos dice¹⁷:

¹⁵Ver los catálogos de exposición sobre el tema Annette HAUDIQUET *et al.* (Dir.), *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Le Havre, Musée Malraux, du 13 mars au 6 juin 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004; Concepción AGUILERA FERNÁNDEZ (Coor.), *Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas*. Madrid: Ministerio de Fomento; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2005

¹⁶Sobre el japonismo y su influencia en la pintura francesa y occidental ver Jocelyn BOUQUILLARD, "Vagues japonaises : L'influence des «images du monde flottant»". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 38-43; Frank WHITFORD, *Japanese prints and western painters*. London: Studio Vista, 1977; Siegfried WICHMANN, *Japonisme*. Paris: Chêne Hachette, 1982; Jacques DUFWA, *Winds from the east: A study in the art of Manet, Degas, Monet and Whistler, 1856-86*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1981; Gabriel P. WEISBERG (Com.), *Japonism. Japanese influence on french art 1854-1919*. Catálogo de Exposición ?. Cleveland, 1975; Colta Feller IVES (Com.), *The great wave: the influence of japanese woodcuts on french prints*. New York, Metropolitan Museum of Art, ?. New York, 1974

¹⁷Lily LITVAK, "El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936". En Catálogo de



Figura 3.2: Théodore Gudin, *Tempestad en las costas de Belle-Ile*. 1851. Museo de Bellas Artes Quimper

“Algunos pintores tocados directa o indirectamente por el japonésismo, no vacilaron en presentar tan sólo parte del barco (Fig. 3.5), una parte del casco, o el mástil o velas trucas. Estos elementos truncados pueden ser más importantes que otros completamente visibles, pues prolongan el paisaje en nuestra imaginación y sugieren la inmediatez del acontecimiento retratado.”

Esta técnica la encontramos en el cuadro del pintor holandés *Henry Brokman Popa del Alda*. *Mar picada* (Fig. 3.6) logrando transmitir la sensación del movimiento y del agua muy de una manera muy veraz.

Encuentran en la repetición de un mismo motivo organizado en diferentes series la visualización del movimiento en sí. Muchos artistas del momento intentando captar la movilidad de las olas las repitieron desde la multiplicidad de su forma y circunstancias en diferentes secuencias. Es una forma de aprehender el movimiento. En la adopción de esta técnica encontramos también la influencia de las estampas japonesas. Artistas como Henri Rivière (Fig. 3.7 y Fig. 3.8) expresaron en largas series de olas y en diferentes momentos del día de esta manera su movimiento¹⁸.

Se consiguió visualizar la movilidad del motivo y recomponer su espacio. No sólo se aplicó al tema de las olas sino que se extendió a otros muchos modelos siendo utilizado como ejercicio de captación de la luz en las diferentes momentos del día. Recordemos

la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pág. 341

¹⁸Ver Annette HAUDIQUET, “Joutons!”. En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por ——. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, pág. 20



Figura 3.3: Javier Juste, *Barco entrando en puerto en tempestad*. 1901. Diputación Provincial, Valencia



Figura 3.4: Joaquín Sorolla y Bastida, *Rompeolas en San Sebastián*. 1917. Fundación Museo Sorolla, Madrid



Figura 3.6: Henry Brokman, *Popa del Alda. Mar picada*. 1905. Museo del Petit Palais, París

sino a Monet con la catedral de Rouen o las series que realizó en Normandía de un mismo paisaje.

Pero como hemos ido manifestando será la iconografía de la ola la que prevalecerá sobre otras temáticas vinculadas a la poética del movimiento del mar. Vamos a tratarla individualmente.

3.2. Las olas

El mar es la diversidad en la unidad. Las olas son el elemento acuático por excelencia que lo personifican en su movimiento. Como elemento diferenciado podemos catalogarlas de casi informes porque no siguen una geometría precisa en su conformación. Son variables y dinámicas como su estado indica. Se caracterizan por su: longitud de onda, período, pendiente, altura, amplitud y velocidad de propagación y por una serie de variables físicas y geométricas. Su movimiento es ondulatorio produciendo oscilaciones periódicas de la superficie del mar, formadas por crestas y depresiones que se desplazan horizontalmente. Su fuerza proviene del viento y esencialmente se dividen en olas de agua profunda, que no están influenciadas por el fondo, se mueven independientemente de él y olas costeras en que por disminución de la profundidad del agua, su forma y movimiento están afectados por el fondo. También pueden ser clasificadas dependiendo del origen de su nacimiento: Marea baja o marea alta. En estas características físicas se concentra su poder de atracción como figura estética. Partiendo de ello los valores estéticos que les atribuimos se resumen en las siguientes: Caracterizan lo concreto, son visuales, táctiles y auditivas, son inaprensibles, cambian de forma y aspecto constantemente y se repiten infinitamente inferiendo a su figura un halo de continuidad y perennidad. Identificándolas como figura individual se asocian a otros elementos de la naturaleza como son la misma superficie del mar que les da espacio para desarrollarse, el sol y el cielo que influyen en su movimiento así como otros elementos terrestres como los arrecifes y rocas que contienen su ímpetu, los árboles y las aves marinas que imprimen diferentes tonalidades a su sonoridad. *Rafael Monleón* en su cuadro *Marejadilla* a través del choque de las olas contra

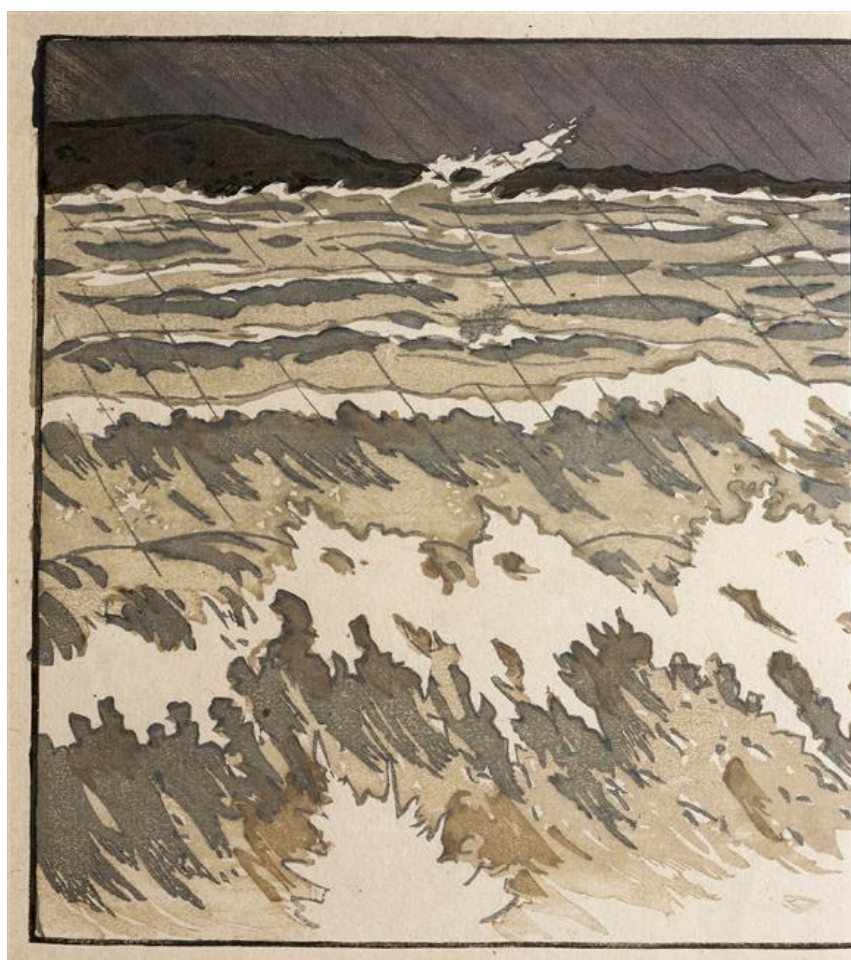


Figura 3.7: Henri Rivière, *Aguacero sobre el mar*. Museo de Bellas Artes, Rennes



Figura 3.8: Henri Rivière, *Rocas y olas*. Museo de Bellas Artes, Rennes

las rocas reproduce el movimiento del mar visualizando su sonido y jugando con la tonalidad de los colores que se multiplican por la presencia de un cielo presagiando tormenta.

El poder estético de la ola lo encontramos en sus cambios de textura e intensidad, de luminosidad, de consistencia, de colores, reflejos y transparencias. Las olas como Marc Donnadieu¹⁹ describe son: “materia, superficie y energía; movimiento infinito, energía pura; fluido, movilidad y murmurio; inmaterial paradoja casi sin forma, sin borde ni límite y casi sin peso y sin espacio”. La exploración sensible de su figura estética han convertido su esencia en fenómeno inmaterial, temporal y espacial individualizado. El carácter poético de las olas infiere a su figura una gran carga de abstracción lo que la convierten en modelo metafórico por excelencia²⁰. A partir de mitad del siglo XIX el mar comenzará a verse de otra manera y a detentar una actitud diferente respecto a él. Entre los pintores será vista como campo de experimentación y será entendida como metáfora de diferentes estados emotivos. Las olas integrarán dos tipos de paisaje:

Por un lado paisajes luminosos donde la luz, el color y la serenidad los componen y las olas imprimen un sentido poético a la armonía de su imagen.

Por otro los paisajes violentos donde su fuerza y su capacidad destructora van unidos a

¹⁹Ver Marc DONNADIEU, “La vague, nouveaux regards”. En Catálogo de la Exposición *Vagues : hommages et digressions*. Dirigido por Laurent LOGIOU *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, pág. 18

²⁰Ver Gloria GROOM, “The sea as Metaphor in Nineteenth-Century France”. En Catálogo de la Exposición *Manet and the sea*. Dirigido por Juliet WILSON-BAREAU y David DEGENER. Philadelphia: Department of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, págs. 35–53; Annette HAUDIQUET, “Joutons!”. En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por ——. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 10–21



Figura 3.9: Rafael Monleón y Torres, *Marejadilla*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

la catástrofe representada esencialmente por los naufragios provocados por condiciones meteorológicas adversas.

Esta dicotomía en su representación ofrece a su vez dos interpretaciones:

La ola puede ser amenaza pero también promesa.

Como amenaza la vinculamos como hemos comentado a las tempestades y naufragios. Como promesa puede ser entendida como salvación. Este poder de atracción como modelo estético ha facilitado que haya sido tomada como tema de representación entre los pintores. Victor Hugo por ejemplo en su cuadro *Ma destinée* (Fig. 8.26) logra traducir esa doble indiferenciación entre lo animado y lo inanimado, lo masculino y lo femenino, lo eterno y lo inmediato que las olas traducen. Representando en su ser el ineludible fracaso que llevan inscrito en su misma naturaleza. El significado de diversidad ante la movilidad permanente que su entidad otorga al mar lo convierten en tema referente. Uno de los valores de la ola es el temporal marcado principalmente por sus variaciones infinitas y sus ritmos provocados a su vez por la cadencia repetitiva de su sonido. Esta particular sonoridad imprime a su figura una linearidad casi infinita asociada al tiempo que actúa prácticamente como marcador temporal en la figura del propio mar. Traslando al ámbito de la música este rasgo encontramos en *La Mer* de Debussy la personificación de esa fluidez melódica y armónica que caracteriza a las olas. La temporalidad de su imagen llevará inscrita tanto el tiempo infinito como el fugitivo²¹:

“Très liée à la notion du temps, la vague évoque tout à la fois le temps infini du mode et le temps très fugitif, indécomposable par l’œil humain, de la houle qui se forme, se creuse et se déverse. Elle est une matière indéfinissable, entre eau, sable et air.”

²¹Ver HAUDIQUET, Joutons!, pág. 18



Figura 3.10: Gustave Courbet, *La ola*. Nationalgalerie, Berlín

Es símbolo de eternidad. Ello imprime al mar su carácter infinito, ilimitado e inagotable. Pero el avance más grande es su representación como motivo individualizado. Hasta el momento había sido un elemento más del mar pero paulatinamente deviene por sí solo tema y cuadro. Los valores de instantaneidad y dinamismo y la riqueza metafórica que su imagen preludia lo convierten en motivo privilegiado y como antes señalábamos también en motivo de experimentación pictórica. Su descubrimiento personalizado se debe a la proximidad física y al contacto directo que a partir de ese momento se tiene con el mar. Su conocimiento real empuja a que pase a ser del mero detalle al protagonista de la representación. El movimiento inaprensible que su figura evoca les servirá para estudiar los fenómenos de luz y color que tanto interesaron en este período. Y a parte de este acercamiento al mar será el descubrimiento de las estampas japonesas la causa principal que iniciará este cambio.

La influencia que el japonismo²² imprimirá al ámbito del período se reflejará en la obra de muchos pintores occidentales. Pero quizás quien mejor los representa a todos ellos sea por excelencia Gustave Courbet²³ 5.11 y su cuadro dedicado a la ola sito en el Museo de Lyon

²²Ver Jocelyn BOUQUILLARD, "Vagues japonaises : L'influence des «images du monde flottant»". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 38–43

²³Ver Laurence des CARS, "Les «paysages de mer» de Courbet, un enjeu moderne". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 22–29



Figura 3.11: Gustave Courbet, *La ola*. Museo de Bellas Artes, Orleans

Fig. 3.11). Courbet iniciará con la serie de cuadros (Fig. 3.10) que realizó sobre el tema una nueva aproximación del espacio²⁴.

Con esta disposición negando el punto de vista de observación al espectador poniendo en crisis el concepto de horizonte. La importancia de esta nueva aproximación radica en que por primera vez lo que importa es traducir la materialidad del mar a través del estudio de la calidad de su movimiento²⁵. Además de abrir un nuevo concepto de espacio. Courbet como Monet y Manet entre otros se dejarán encandilar por las estampas japonesas. Sabrán entrever en estas composiciones orientales la instantaneidad del movimiento y la fuerza del motivo representado a través de la simplicidad de la línea y de su grafismo.

Hokusai^{3.12} sobretodo con su serie de estampas policromas del Monte Fuji pertenecientes al periodo ukiyo-e pero también Hiroshige^{7.37} más cercano a la poética de la luz y de los fenómenos de la naturaleza influyeron en la nueva percepción y concepción del mar y en concreto de las olas como motivo paisajístico autónomo. De sus diferentes concepciones nos dice Jocelyn Bouquillard²⁶:

²⁴Esta obra ha sido analizada confrontando las diferentes versiones hechas de la misma por Céline FLÉCHEUX, "La vague est-elle un paysage ?". En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Reunión des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 137–148 que siguiendo el método de análisis de M. Collot nos da una apreciación del nuevo concepto de espacio inaugurado por el pintor francés

²⁵Sobre el diferente tratamiento que Courbet da a la serie ver el análisis de Jean CLAY, *Le Romantisme*. Paris: Hachette : "Réalités", 1980, págs. 92–93

²⁶BOUQUILLARD, *Vagues japonaises : L'influence des «images du monde flottant»*, pág. 38

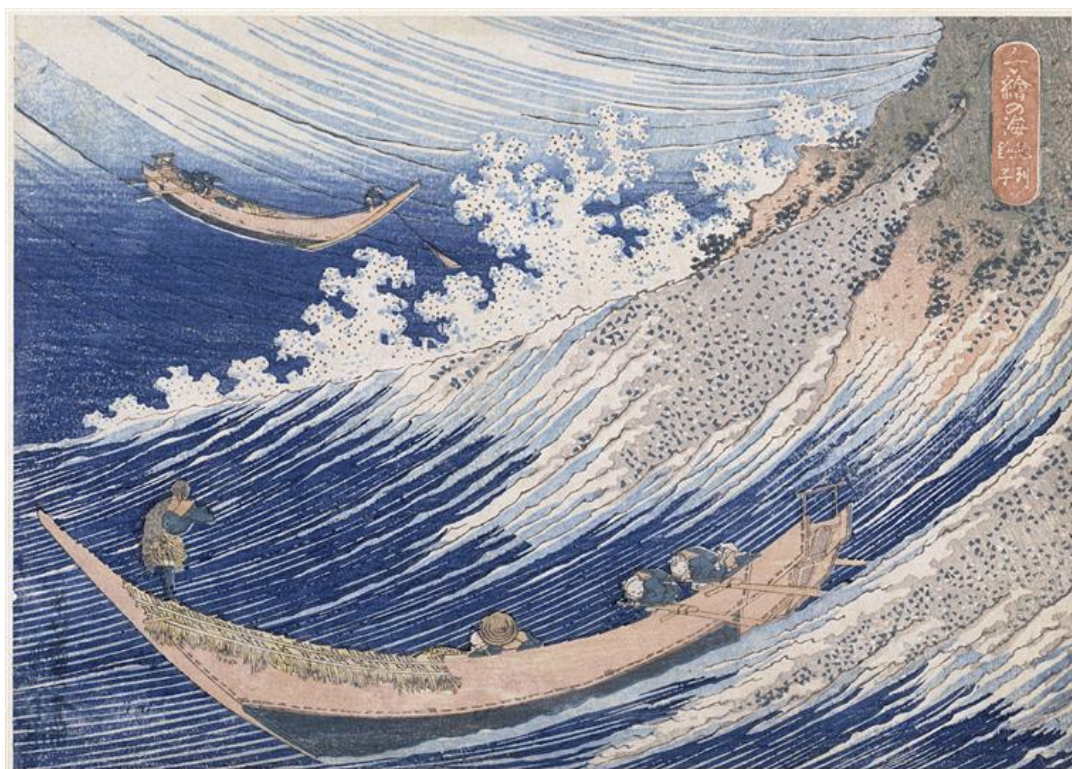


Figura 3.12: Katsushika Hokusai, *Uraga, provincia de Sagami*. Serie de *Océanos de la Sabiduría*. *La barca en las olas*. Hacia 1832–33. Museo Guimet, París

“Hokusai privilège une vision quasi mystique, percevant le mont Fuji et la mer comme les manifestations d’une même énergie spirituelle, tandis que Hiroshige traduit une sensibilité toute poétique à la lumière, aux saisons, aux climats.”

El interés por el movimiento, fenómeno característico del siglo XIX²⁷, encontró en el motivo de la ola el medio expresivo idóneo para manifestarse. Explotado a partir de mitad del siglo XIX, la ola se convirtió en el medio vehicular para representar la corporeidad del mar. Desde Courbet las olas fueron expresadas en volumen y expresadas en materia sólida. Podemos preluir que las olas reinventaron un espacio empírico proporcionado a través de sus substancia concreta, cambiante, siempre diferente pero siempre la misma, en constante transformación asegurando de esta manera su continuidad no sólo como ser sino también como motivo.

²⁷Ver MUSÉE MAREY ET DES BEAUX-ARTS DE BEAUNE (ORG.), *La passion du mouvement au XIXe siècle : hommage à E. J. Marey*. Beaune, Chapelle de l’Oratoire, du 1er juin au 1er septembre 1991. Beaune: Musée Marey, 1991

Capítulo 4

El sonido

4.1. La experiencia sonora del mar

El agua es sinónimo de vida. Su manifestación en la naturaleza se presenta bajo diferentes formas. Desde el mar, el lago y el río y todos sus derivados: riachuelos, torrentes, cascadas, afluentes hasta su materialización en nieve, granizo, niebla y lluvia. Una de las características que definen su corporeidad es su sonoridad. Metaforizando su figura se asocia a la de la música. Lleva implícita en sí misma una musicalidad que dependiendo de la morfología en que se formalice su figura se evidenciará con mayor o menor fuerza estética. El agua ofrece unas características acústicas que la diferencian de la tierra¹. Mientras que transmite y refleja su sonido tal cual es, la tierra lo absorbe. La importancia de ello radica en que en sí misma es sonora. Este valor nace de su propia personalidad y no es adquirido. Esta musicalidad induce a que se le reconozca una propia voz. Un sonido determinado que lo caracteriza y le proporciona una acústica particular y diferenciada. Su personalidad móvil e inestable es lo que le acerca a la música como modelo referente. El poder de transformación² que su materia contiene conlleva a que la fuerza de su sonido se exteriorice bajo diferentes formas. Cada agua tendrá una acústica y un lenguaje propio. Esta diferenciación ofrece una potencialidad estética al sonido del agua. Existirá una variación y una tonalidad característica de cada agua. Mientras que el agua dulce traducirá la fuerza y la fluidez de su movimiento, el mar reflejará la continuidad del compás de sus olas. La lluvia producirá cadencias irregulares y penetrantes a su imagen y la nieve y el hielo le darán solidez y silenciarán su imagen. A todo esto se deben añadir las características geográficas y climáticas del lugar en donde ésta yazca. El agua personifica el sonido e impregna de diferentes significados el imaginario acústico de su imagen. El mar es quizás la imagen referencial más representativa de la sonoridad del paisaje acuático. Vinculamos casi instantáneamente su sonido con el de la naturaleza del agua. Es un signo identificador de su figura estética. Sin el rumor de sus olas que su movimiento provoca el mar no existiría. Y es que el sonido del mar y su discontinuidad y movilidad lo equiparan a otra figura estética estrechamente a él vinculada: El viento. Ambos comparten como esencia estética su inestabilidad y movimiento. El mar es todo sonido. En su superficie podemos encontrar toda una cadencia de tonalidades que lo enriquecen como figura. Oscilan desde la monotonía de la perennidad del movimiento de sus olas hasta el romper de las mismas contra acantilados y escolleras. Su contacto con otros elementos también transforma su sonido. Si es

¹Ver Jean-Marie FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Age : le versant épistémologique*. Paris: H. Champion, 2000, pág. 103

²Ver Robert MURRAY SCHAFER, *Le paysage sonore*. Paris: J.-C. Lattès, 1979, págs. 35–40

la tierra con la que compite su sonido se amortiguará contra la arena o se volverá más enérgico y furioso en su contacto con las rocas y digas. El sonido del mar será antetodo unidad porque la discontinuidad y la continuidad del juego acústico de su ser siempre se reduce y unifica en su perpétuo sonido compuesto de sus ritmos infrabiológicos y biológicos ³:

“Continuos ou discontinuos, dans la mer les sons se fondent en une unité primordiale. Les rythmes de l’Océan sont multiples: infrabiologiques — car l’eau change de hauteur et de timbre plus vite que le pouvoir séparateur de l’oreille n’est capable de distinguer; biologiques — les rythmes des vagues est celui du coeur et du poumons, les rythmes des marées, celui du jour et de la nuit; suprabologiques enfin — c’est l’éternelle et inextinguible présence de l’eau.”

La percepción del sonido del mar necesita de una revisión de la confrontación existente entre el campo perceptivo visual y el acústico. Establecer la conexión entre la expresión visual y sonora del mar no es fácil. La materialidad estética del mar se compone de ambos elementos. El mar no sería lo que es sin la percepción de su ilimitación y de su color como tampoco lo sería sin su movimiento y su sonido. Hemos visto hasta aquí como todos sus valores estéticos se hallan imbricados. Entender el color del mar es entender su movimiento y hablar del silencio del mar es considerar tanto su movimiento como su color. No podemos excluir ninguno de estos componentes porque son ellos mismos perfectamente relacionados e imbricados quienes le proporcionan su corporeidad estética. La percepción del sonido se desarrolla en etapas secuenciales: Hay una emisión del mismo, se transmite y finalmente se recibe. Basta concentrarnos en la figura de la tormenta y en los truenos y relámpagos que la identifican para entenderlo. Asimilando esta consideración al sonido del mar podemos vislumbrar la confrontación de sentidos que entraña verlo y oirlo. Existen una serie de diferencias y similitudes entre ambos ⁴:

Como diferenciación encontramos que mientras que el oído implica una pasividad en la percepción, la vista por el contrario presume de una serie de condicionamientos a la hora de percibir una imagen. Escuchar el sonido del mar es un acto único. Se oye directamente y se identifica tal cual es. En cambio ver la imagen del mar depende de la posición del receptor y del objeto percibido y del papel jugado en dicho acto de percepción. Ver el mar no es simplemente discernir su imagen sino interpretarla según los parámetros desde los que se focalice el acto perceptivo. Leopardi haciendo gala a esta caracterización nos decía ⁵:

“Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi dei colori degli oggetti tastabili ecc. (...) quello stesso sempre del suono è un effetto fisico della sensazione dei nostri organi, infatti non ha bisogno dell’attenzione dell’anima, perchè il suono immediatamente la tira a s’e, e la commozione viene tutta da lui, quando anche l’anima appena ci avverta.” (Zibaldone, 1748).

Como similitud observamos que vista y oído se han disputado a lo largo de la historia su primacía ⁶. La relación estética que los dos conllevan se asienta en los valores de descu-

³Ver MURRAY SCHAFER, *Le paysage sonore*, págs. 32–33

⁴Como análisis fenomenológico fundamental de la vista y del oído ver Mikel DUFRENNE, *L’Oeil et l’oreille*. Paris: Jean-Michel Place, 1991

⁵Michel ORCEL, *Il suono dell’infinito: saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da alfiéri a Leopardi*. Napoli: Liguori, 1993, pág. 114

⁶El capítulo primero de FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Age : le versant épistémologique*, págs. 19–55 revisa desde la Antigüedad a la Edad Media la valoración y superposición de la vista y el oído como sentidos

brimiento⁷ que ambos sentidos implican y en la transmisión del saber que la percepción de los mismos conlleva. A ello se añade la fundamentación por parte de los dos de todo un imaginario visual y acústico⁸ que otros sentidos como el olfativo o el gustativo no comparten.

Por tanto el sentido del oído nos facilita apreciar la sonoridad del mar y componer su entidad física como materia estética. Se produce casi una asimilación entre el sonido del mar y la música⁹. Ambos comparten una serie de fundamentos básicos que los forman como figura puesto que el mar como antes decíamos del agua contiene en sí mismo una musicalidad y una voz que lo definen. Y la precisión de estas características nos adentran en los valores estéticos que conforman el sonido del mar. Y como presume su personalidad contradictoria en su figura podemos encontrar toda una relación de características sonoras variables. Partiendo de los diferentes ritmos del mar que son signo de su vitalidad y energía hasta las más diferentes gradaciones sonoras propiciadas por las diferentes interacciones que se producen en su masa de agua. Pero en su ser aparece contradictoriamente también el reposo, la serenidad y el silencio de su sonido. Entender el problema de la expresión visual y sonora del mar y su relación con la música requiere un enfoque histórico de la relación de ambos sentidos¹⁰ sólo de esta manera entenderemos como el encuentro entre el paisaje sonoro del mar y la expresión musical reúnen en sí las características que los unen. Y como en el ámbito pictórico venía ocurriendo el descubrimiento del poder emotivo del sonido de la naturaleza y del mar se producirá cuando el paisaje se identifique como género independiente y el poema sinfónico haga lo mismo¹¹ por su lado. Se producirá de esta manera una interconexión entre lo que veníamos definiendo: el aspecto visual y sonoro del paisaje que nosotros concretizamos en el mar con la expresión del sonido expresada a través de la música y que se verá representado fundamentalmente en la relación entre el timbre y el color que artistas como Delacroix¹² manifestarán e intentarán traducir en su obra. La equiparación entre los parámetros musicales y los del sonido del paisaje natural son esclarecedores a la hora de tratar de discernir los valores estéticos del sonido del mar. Respecto a los ritmos del paisaje natural nos dice Murray Schafer¹³:

“C’est ici que le paysage sonore naturel se fait guide, car si l’on pouvait enregistrer toutes les périodes de calme et d’agitations parmi les sons naturels, on observerait une échelle infiniment complexe d’oscillations correspondant à la montée et à la chute de chaque activité, au passage de l’effort au sommeil, de la vie à la mort.”

La apreciación de la belleza del sonido del mar intercomunicará con el interior de quien lo escuche. Hegel refleja esta comunicación¹⁴:

“L’udito che appartiene, come la vista, ai sensi teorici e non quelli pratici, (...), anzi ancora più ideale della vista (...) I suoni trovano eco solo nel più profondo dell’anima che viene presa e messa in movimento nella sua soggettività ideale (...)

⁷Ver FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Age : le versant épistémologique*, pág. 17

⁸Ver sobre el imaginario del oído ver *Ibíd.*, págs. 75–79 en donde analiza las alucinaciones y las deficiencias sonoras en la Edad Media y las metáforas de su imagen

⁹Ver SAGARDÍA, *El mar y la música*. Madrid, Anco: Oficina Central Marítima, 1961, Publ., 74; Gérard DENIZEAU (Dir.), *Le visuel et le sonore : peinture et musique au XXe siècle pour une approche épistémologique*. Paris: H. Champion, 1998

¹⁰Ver —, *Le visuel et le sonore : peinture et musique au XXe siècle pour une approche épistémologique*, págs. 19–60

¹¹Ver *ibíd.*, pág. 45

¹²Ver *ibíd.*, pág. 46

¹³MURRAY SCHAFFER, *Le paysage sonore*, pág. 313

¹⁴ORCEL, *Il suono dell’infinito: saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, pág. 114

Il mondo dei suoni che rapidamente sfuma, immediatamente penetra dall'orecchio, nell'interno dell'animo e dispone l'animo a sentimenti simpatici.”

La tactibilidad que la sonoridad del mar rezuma gracias a la invisibilidad de la acción del viento que la provoca la convierten en cualidad identificadora de su belleza. Su sonido evocará la vitalidad y vivacidad de su ser. Como su caracter purificador y de renovación que su movimiento perpétuo traduce. también su capacidad de transformación ya que sus aguas podrán pasar del estado sólido al evaporado en neblinas y lluvias haciendo cambiar con ello su capacidad sonora. Pero de nuevo debido a la contraposición implícita de su ser el sonido del mar también se identificará por otro lado con la fuerza y violencia. El sonido amenazador de huracanes y fuertes tormentas mostrarán la implacabilidad de la energía del mar sentida no sólo por su movimiento y el cambio y transformación de su superficie sino también por el acompañamiento sonoro de las cadencias desgarradas y aterradoras del mar. Esto nos lleva a remarcar dentro de la amplia cadencia de sonidos del mar una clasificación de los mismos. Siguiendo los criterios referenciales precisados por Murray Schafer determinamos los siguientes¹⁵:

- Los ruidos del aire en todas su manifestaciones meteorológicas: viento, tormentas, huracanes, vendavales.
- Los ruidos del agua en todas sus formas atmosféricas: la lluvia, la nieve, el hielo, el granizo, el vapor.
- Los ruidos implícitos de las olas del mar en todas sus cadencias: desde las marejadillas más sencillas hasta las rompientes y grandes olas de alta mar.
- Los indicadores sonoros provenientes no del mismo mar sino de otros elementos no naturales que se intercomunican con su entidad como el sonido de las aves marinas que pueblan su espacio y el sonido de las naves y de los barcos que llenan su superficie.
- Desde el descubrimiento del litoral y de la playa el sonido que el turismo atrae y que aportan otra percepción de la sonoridad del mar.

El mar con su particularidad sonoridad imprimirá de esta manera corporeidad estética a su figura¹⁶:

“Non è dunque propriamente neppure il suono o la voce, cioè la sensazione dell'orecchio, che la natura ha fatto capace di influire piacevolmente sull'udito umano, ma solo certi particolari suoni, ed oscillazioni di corpi sonori... (Zibaldone, 1748)”

Vista la clasificación de sonidos e indicadores que dan forma a la sonoridad del mar conviene analizarlos desde la interacción surgida entre ellos. El mar venimos diciendo que es imagen de vitalidad como su movimiento indica y esta apreciación la podemos trasladar a la del sonido porque todo lo que vive se caracteriza por él. Casi podemos decir que el mundo en sí mismo es una concatenación de ruidos que lo pueblan y lo identifican: el sonido de los árboles en el bosque, los animales, los ríos y torrentes. Todo en su conjunto da vivacidad a la realidad en donde se inscriben. Trasladando al mar esta aseveración observamos que también se cumple. Pero todos esos indicadores sonoros que hemos anticipado no se manifiestan de la misma forma. Se desarrollan muchas veces de manera opuesta y contradictoria. La fuerza

¹⁵MURRAY SCHAFER, *Le paysage sonore*, págs. 196–202

¹⁶ORCEL, *Il suono dell'infinito: saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, pág. 113

que anima y da vida al mar puede convertirse en su perdición. El ruido del viento enfurecido se puede transformar en sino negativo. El viento hemos visto que es quien da movimiento y forma al mar. Pero también le proporciona sonido. El movimiento del aire es análogo al de una onda. Y comparte con él su cualidad de táctil. Unido a la sonoridad lineal de sus olas en período calmado puede transformarse en violento y producir variaciones sonoras en su personalidad. El pánico se manifiesta a través de él. Ofrece a la figura estética del mar su lado más dramático. Las tormentas y tempestades contribuyen a ello. Bachelard¹⁷ denomina al viento en este estado “le symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte.” Pero entre la cadencia regular y monótona de las olas del mar y el alzamiento de las grandes olas con sonidos amenazantes y abrumadores pueden aparecer los silencios. Y ese silencio puede ser aportado por el mismo viento cuando arrastra el frío y hiel la superficie marina petrificándola y transformándola en sólida. Pero también puede ser símbolo de la imagen del fondo del mar en donde reina el silencio y en donde la sensación de pérdida espacio-temporal es remarcable y la experiencia del vacío próxima. El sonido del mar en este contexto se detiene. Podemos decir que se encierra en sí mismo sin cadencias ni tonos ni ritmos. Todo es uniforme y lineal. La experiencia del silencio se aborda desde dos perspectivas diversas. Por un lado el silencio del mar puede ser sentido como negativo. Su contemplación se puede vincular al miedo y al terror que la fuerza del mar lleva implícita en sí misma. Galileo refiriéndose al silencio de los espacios infinitos decía¹⁸:

“Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.”

Pero desde que la contemplación del mar cambió y se hizo más próxima la evocación de su silencio se transformó y comenzó a concebirse positivamente¹⁹. Su percepción dependerá de su escucha y de la actitud que pongamos en ella.

4.2. La escucha del silencio

De nuevo encontramos en el estado sólido del mar otra de las características estéticas que lo definen. Como antítesis a la sonoridad que lo caracterizan y vinculado a su inmovilidad y al silencio que su imagen evoca entendemos a éste como escucha. Abordando el valor del silencio desde la perspectiva espacio-temporal lo señalamos no ya sólo por su oposición al ruido como paradigma o metáfora acústica del vacío. Esta interpretación propicia la aparición de diferentes imágenes que a través de la extensión hacia otras cualidades ofrecen diversos significados. El agua estática del mar es una de ellas. El silencio que la misma comporta ayuda a crear nuevas imágenes del mar a partir de la reflexión de la observación de su silencio y su identificación con otras características que le son propias como el color, las formas que nacen de ella y las posibles relaciones que la reflexión de su paisaje implica. La representación de la solidez del mar se equipara casi a una imagen no lisible pero sugestiva, intuitiva que simboliza un significado y da que pensar. El silencio que el hielo del mar evoca da una dimensión a su imagen. Esta acoge en sí misma el vacío del silencio. La monotonía de su silencio se correlaciona a su vez con la monocromía de su color. El blanco monocromo le ofrece al mar su propia dimensión. La condición plástica que la monocromía del agua gélida del mar da y con ella todas las tonalidades que del blanco y de su silencio surgen implica la posibilidad de dar forma a la nada que la imagen del mar manifiesta. Acoge el silencio y para oírlo habremos debido escuchar el vacío monocromo y monótono del océano.

¹⁷Gaston BACHELARD, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943, pág. 256

¹⁸MURRAY SCHAFER, *Le paysage sonore*, pág. 350

¹⁹Ver *ibíd.*, págs. 353–354



Figura 4.1: Christian Dahl, *Invierno en el fiordo de Song*. 1827. Nasjonalgalleriet, Oslo

Pero ¿Cómo crea el silencio imagen? La percepción el silencio puede ser abordada desde dos perspectivas: Bien como soledad absoluta, ausencia de actividad o de elementos productores de ruido. Bien como asombrosa anulación.

Nosotros nos basamos en la segunda acepción para polarizar su significación al mar en estado sólido. En los paisajes rígidos y mudos del mar helado todo es reabsorvido en el mutismo de un mundo marítimo quieto y en la estreñaza de la luz blanquecina que sus paisajes emanan. Y ello es producido a través de la consistencia del aire que en ambientes gélidos domina junto a la prevalencia de la claredad frente a la luz la cual podemos clasificar más de translúcida que de transparente. Nuestras palabras ilustran el paisaje de Christian Dahl (Fig. 4.1):

El silencio de los paisajes inmóviles del mar lo entenderemos como anulación del sonido vivificante y característico del mismo en estado natural. El fondo común sobre el que el concepto de silencio se instaura será el hielo y la nieve que como presencia física, visual, táctil preludiará un campo interpretativo abierto a implicaciones psicológicas y metafísicas. A ello añadir su vinculación con el significado y valor estético del color blanco ya estudiado anteriormente.

Hallamos dos significados en la rigidez de estos mares:

1. El primer efecto que producen es el de alejamiento de los mismos volviéndolos difícil-

mente accesibles²⁰.

2. En segundo lugar y como consecuencia de lo dicho su espacio se convierte en campo de tragedia y de drama. Se vincula al peligro de muerte y de naufragio²¹.

La imagen iconográfica del mar helado se corresponde con la de la amplitud de su superficie la cual ofrece una visión ralentizada del mar. Se asocia a la dimensión temporal y se vincula como estudiaremos a la noción de infinito. Ver a través del silencio del mar significa observar el tiempo suspendido a través del hielo y la nieve de su superficie. El tiempo parece fuera del tiempo donde los rayos del sol y el movimiento del paso de las nubes han desaparecido deteniendo la vitalidad del mar. Esta problemática se centra a través del color como hemos visto. Puesto que no todas las superficies marítimas heladas son totalmente blancas pero sí que domina este color y ello provoca la interiorización del color blanco. El silencio del mar desde esta perspectiva absorbe la simbología de este color. Y su significado principal rezuma en que traduce lo que no se ve. Podemos casi decir que reduce lo que hay de realidad en el propio ser del mar pero por otro lado hace ver y descubrir la ausencia de lo que ha habido. Esta apreciación nos lleva a establecer una ambivalencia en su significado²² :

La superficie helada del mar y su silencio entrañan un contenido estético que le confiere un significado positivo y atractivo. Y es que la quietud estática del mar y su ausencia de sonido ofrecen una imagen dulcificada de su línea, con variados juegos cromáticos y una depuración de formas.

Pero asoma también su lado negativo que deriva de la simbología de su imagen y que vincula la ausencia de sonido del mar al vacío y a la muerte. El hielo evoca lo extraño, lo frío, lo inquietante y aunque en su estado natural el mar con su sonido en determinadas circunstancias como en las más extremas tempestades puede entrañar significaciones similares en estado sólido su imagen se asocia a múltiples formas de angustia entre ellas las del naufragio, la pérdida y la muerte. Puede encerrar en sí la imagen del duelo.

De manera resumida podemos indicar que el silencio del mar se basa:

En primer lugar en las características físicas que definen el carácter solidificado de su agua. Y es que el hielo y la nieve absorben los sonidos, los amortiguan. Anulan una de las señas de identidad del mar: la cadencia y la sonoridad de sus olas. En estado sólido su silencio se manifiesta y se prolonga y se sitúa próxima a la nada, a lo inexpresable. Además la nieve transforma el paisaje sobre el que yace. El mar aparece distinto, sus formas están diluidas, sus colores están absorbidos. Toda su superficie parece ser el resultado de un juego de contrastes y contradicciones. El sonido es consecuencia del carácter metamorfoseado del agua marina. Se ha producido una transfiguración de su materia. El silencio del mar es el equivalente de su agua inmovilizada que vive fuera del tiempo, del movimiento y del sonido.

²⁰Ver Eleanor JONES HARVEY, "La conquête artistique du Grand Nord". En *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*. Dirigido por Jean CLAIR. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999, págs. 108–113; Rosalind PEPALL, "Icebergs, ours polaires et aurores boréales". En *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*. Dirigido por Jean CLAIR. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999, págs. 114–118

²¹Ver el capítulo *Violencia estática* de Esperanza GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, 2004, La Biblioteca Azul, Serie Mínima, págs. 35–43 en donde la autora analiza el fenómeno de la nieve y el hielo en el mar durante la época romántica

²²Ver Gilbert DURAND, "Psychanalyse de la neige". En *Champs de l'imaginaire*. Dirigido por Danièle CHAUVIN. Grenoble: Ellug, 1996, pág. 1; — y André SIGANOS (Dirs.), *Poétique de la neige*. Grenoble: CRI, Université Grenoble 3, 2000

En segundo lugar su silencio se vincula a un significado metafísico. La contraposición entre el paisaje del mar en plenitud con el paisaje del mar estático invita a una interiorización. Ofrece la base para poder ir de lo visible a lo invisible siguiendo a Merleau Ponty. El mar helado ofrece un paisaje fijo que se vincula a la muerte. Metafóricamente simboliza el miedo a lo desconocido a lo inabarcable. El mar ha amortiguado en él su sonido y ralentizado su movimiento. Ofrece una horizontalidad inmóvil. Es una especie de paisaje en suspensión temporal. El mar teñido de blanco, silencioso, petrificado incita a jugar con el espacio y el tiempo de su dimensión. Influye tanto en su temporalidad como en las características de su espacio. El hielo por otra parte se vincula a la transición porque también es efímero y se transforma. En esta cualidad la personalidad móvil del mar permanece igual, no varía.

El silencio del mar representado por la imagen fija e inerte de sus aguas heladas se puede resumir con las palabras que Gilbert atribuye a la nieve²³:

“Négation blanche des formes et des couleurs.”

4.2.1. El silencio metafísico del mar

Acabamos de establecer que el silencio del mar se enfoca desde la duplicidad de sus características físicas en estado sólido y desde la significación metafísica que el estado inmóvil de sus aguas comporta. Pero queremos precisar que el silencio metafísico del mar va más allá de esta imagen fija e inerte. Encontramos en el significado del silencio otras aproximaciones que basculan entre lo ontológico y lo fenomenológico que nos llevan a la consideración de otras miradas sobre el concepto del silencio provenientes del mar que sólo se entienden desde la reflexión metafísica. Tomando al silencio como punto de referencia y la imagen del mar en su totalidad nos basamos para llevar a cabo nuestra hipótesis en la aproximación de Joseph Rassam²⁴ que precisa que el silencio marca por un lado la unión entre la razón y la existencia y por otro la unión entre la existencia y la trascendencia.

Identificamos desde esta perspectiva el silencio del mar como la plenitud que su contemplación infiere a su imagen. El mar ya no se reconoce sólo por su sonido sino que implica reconocer en su superficie su silencio entendido como fondo y lugar donde el espíritu se recoge. Adoptamos un punto de vista ontológico desde donde se revela la imbricación existente entre el silencio personificado del mar como entidad y el silencio interior que el espíritu de quien lo contempla conlleva. Encontramos en esta unión un lazo existencial y nos basamos en la contemplación como medio de su representación. Relacionando ambas ideas: silencio y contemplación Plotino afirmaba²⁵:

“Tout est contemplation et tout se passe en silence.”

La iconografía romántica hizo gala del tema utilizando la mirada duplicada inaugurada por Friedrich con sus personajes de espalda²⁶. Cuadros como *Dos hombres al borde del mar* de 1817 o *Dos hombres al amanecer* de 1835 lo revelan. Cercano a él Christian Dahl en su cuadro *Madre y niño en el mar* (Fig. 4.2) preludia el silencio marino ante la contemplación de su inmensidad. La mirada de estos personajes evocan una especie

²³DURAND, *Psychanalyse de la neige*, pág. 17

²⁴Gabriele DUFOUR-KOWALSKA, *Caspard David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire*. Lausanne: Age de l'Homme, 1992, A, 44, págs. 38–54

²⁵Citado en ibíd., pág. 65

²⁶Ver Jean CLAY, *Le Romantisme*. Paris: Hachette : “Réalités”, 1980, págs. 300–301



Figura 4.2: Johan Christian Dahl, *Madre y niño en el mar*. 1830. Colección Privada, EEUU

de comunión mística con la naturaleza. Es la contemplación de la contemplación en palabras de Argullos²⁷.

Relacionamos los conceptos de la nada y del vacío con la expresión del silencio. La experiencia metafísica del mar puede ser entendida como un acto de silencio y como la capacidad de lograr la escucha del mismo. Esta implicación se corresponde con la metaforización de la vacuidad del mar. El diálogo que se establece con la experiencia del vacío del mar materializa su silencio e ilustra la apertura de la intimidad del yo que la contempla. La contemplación del alta mar induce a la inmersión en la soledad del silencio de su paisaje y al descubrimiento de nuestro yo profundo tal y como aludía Alain Corbin²⁸. La búsqueda de la nada que el mar en su plenitud expresa se entiende mediante la llamada de la ilimitación de su superficie. Y es que la presencia en alta mar y la experiencia con su nada produce una ruptura con la vitalidad de su sonido y nos reduce a su silencio. Esta parte negativa del silencio del mar presenta paradójicamente la vinculación existente entre la experiencia del ser y la de la nada del mar. La nada es una entidad que para existir necesita de un espacio diverso del que evidencia la realidad del mar. Y dado que no puede existir un espacio diverso porque sería automáticamente

²⁷Ver Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1983, págs. 53–60

²⁸Ver Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988, pág. 195

comprendido en la misma realidad prueba que la nada no existe. La nada del mar metaforizada en la impresión de su falta de sonido no puede llegar a evidenciarse más que a través de la forma del mismo ser. Esta experiencia metafísica con el mar se traduce como un acto de silencio utilizando la expresión de Dufour²⁹:

“S’il existe une expérience métaphysique, on peut la définir comme un acte de silence, parce qu’elle est la reconnaissance par l’esprit, dans l’effort même pour s’égaliser à lui-même, de son rapport à l’être. L’acte révélateur de l’être est un acte de silence, parce qu’il est l’être même qui le provoque.”

Con otras palabras Alain Corbin nos lo recuerda³⁰:

“Le spectacle de la vacuité de la mer sans rivage procure la sensation sans objet qui favorise la plongée imaginaire. La monotonie marine invite au sommeil, se fait tentation de l’engloutissement”

Correlacionamos el silencio con el Absoluto representada en la imagen de Dios. El mar supone una experiencia de trascendencia. La representación de Dios en la figura del mar se consigue con la experiencia metafísica del silencio y pone en contacto ese silencio exterior e interior que antes aludíamos. Pero esta trascendencia también puede ser interpretada como un silencio mudo³¹ según el significado que Jaspers da el cual no comunica nada. Esta interpretación lleva a asociar al mar con el abismo. De nuevo la pintura romántica fue quien mejor captó la trascendencia de la naturaleza. Substituyó la simbología religiosa por la misma naturaleza. Carl Gustav Carus lo explicita³²:

“Lorsque l’homme, pénétré par la magnificence immense de la nature, éprouve sa propre insignifiance et, se sentant confondu en Dieu, entre dans cet infini et abandonne son existence individuelle, alors, ce renoncement est gain plutôt que perte. Ce que, d’habitude, seule perçoit la vue de l’esprit devient ici presque littéralement visible: l’union totale de l’être avec l’infini de l’univers.”

Tomando en cuenta estas tres perspectivas del silencio: La existencial, la trascendente y la immanente del concepto de la nada formularemos nuestra hipótesis sobre la construcción del infinito del mar como cualidad que materializa su figura.

²⁹DUFOUR-KOWALSKA, *Caspard David Friedrich. Aux sources de l’imaginaire*, pág. 80

³⁰CORBIN, *Le territoire du vide. L’occident et le désir du rivage (1750-1840)*, pág. 191.

³¹DUFOUR-KOWALSKA, *Caspard David Friedrich. Aux sources de l’imaginaire*, pág. 107

³²Robert ROSEMBLUM, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*. Paris: Hazan, 1996, pág. 26

Parte II

La emoción poética de la infinitud marina en la pintura europea del siglo XIX: Clave de lectura

Capítulo 5

El infinito y el mar

N'a pas de fond. Image de l'infini.
Donne de grandes pensées. Au bord de la
mer il faut toujours avoir une longue-vue.
Quand on la contemple, toujours dire :
« Que d'eau! que d'eau! »

Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*

5.1. La paradoja del infinito

La idea de infinito es exactamente lo contrario de una sensación pictórica. Matemáticamente su concepto es comprensible porque se calcula pero estéticamente su no aprensión lo convierten en un desafío para los artistas. En su dificultad de representación radica el placer de conseguirlo, de ahí que este reto se encuentre presente en las formulaciones estéticas de muchos de ellos. Teóricamente el infinito es el punto donde coinciden todas las líneas, premisa muy difícil de plasmar en pintura donde el espacio físico en sí mismo y la composición en planos limitan su representación. Por tanto serán muchos los recursos a los que acudirá el pintor, sobretodo en la pintura de paisaje, para poder materializar su idea. Dependiendo de la época el problema será abordado desde diferentes puntos de vista. En un principio se tratará de evitar la cuestión del infinito utilizando para ello juegos de perspectiva con fondos arquitectónicos, naturalísticos o bien figuras. En cambio a partir del siglo XIX se dará un vuelco y se le intentará dar forma¹

El infinito como búsqueda y respuesta ha sido afrontado por diversas disciplinas del saber. Estas aproximaciones distintas pero complementarias conforman la base sobre la que se sustenta el concepto en sí mismo y ayudan a comprenderlo. Sírvannos para justificarlo las afirmaciones de Deleuze y de Guattari²:

“Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur

¹Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris: Hazan, 2001. El autor intentando definir la naturaleza y el comportamiento del fondo en el cuadro establece tres modalidades de espacio pictórico y partiendo de su análisis elabora una genealogía y recorrido por diversos artistas que han tratado el concepto de infinito en su obra

²Citado en Ronald SCHUSTERMAN, “Seven types of infinity ou «Ce dont on ne peut pas parler»”. En *L'infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pág. 30.

le chaos. Mais la philosophie veut sauver l'infini en lui donnant de la consistance : elle trace un plan d'immanence, qui porte à l'infini des événements ou concepts consistants, sous l'action des personnages conceptuels. La science au contraire renonce à l'infini pour gagner la référence : elle trace un plan de coordonnées seulement indéfinies, qui définit chaque fois des états de choses, des fonctions ou des propositions référentielles, sous l'action d'observateurs partiels. L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques.”

El filósofo analiza mientras que el artista reconstruye. Este último punto es lo que nos interesa. “L’art veut créer du fini qui redonne l’infini”. Pero tampoco debemos olvidar que en nuestro análisis es primordial conocer la estética del infinito. De ahí que sea conveniente tener en cuenta el telón de fondo ideológico sobre el que se gestó su idea. Nuestra intención no es realizar una revisión exhaustiva del tema dado que existen estudios de significativa envergadura³ que ampliamente lo hacen y a los que nos remitiremos. Además quedaría fuera de nuestra finalidad. En cambio tomaremos las nociones teóricas básicas que nos interesan y sobre las que nos apoyaremos para fundamentar nuestros argumentos.

“From Infinite God through vast Nature to the soul of man; from the soul of man through vast Nature back to Infinite god —here is the process that was becoming characteristic of “The Aesthetics of the Infinite””⁴

Los estudios tanto de Koyré como de Marjorie Hope Nicolson demuestran que el descubrimiento del infinito en estética está relacionado estrechamente con otros ámbitos como lo son la teología, la astronomía y la física. Mostrando que ese nuevo interés por el infinito no nació por sí solo sino que fue producto de una revolución de ideas que partiendo de una visión del mundo cerrada y estructurada evoluciona hacia un nuevo espacio no jerárquico y más homogéneo donde comienza a tener cabida el infinito. El Renacimiento tomará la iniciativa. Esa nueva atracción por todo aquello que es infinito, indeterminado estará directamente relacionado con la substancialidad divina pero desde un enfoque novedoso apoyado tanto por el descubrimiento de las leyes del universo como por la experiencia del descubrimiento de la grandeza natural gracias a los nuevos instrumentos ópticos. Es el momento en donde se empieza a diferenciar la noción de infinito y de ilimitado. Las palabras de Victor Hugo⁵ ilustran las dos nociones:

“Il ya deux sortes de beaux : le beau qui naît du sentiment du fini, et le beau qui naît du sentiment de l'infini (...) Dans le vieux monde (...) le sentiment du fini dominait. Tout avait une limite, une frontière, un contour, un α et un ω . Rien ne se perdait dans l'ombre, rien ne s'en allait au-delà (...) Le sentiment de l'infini plane sur le monde moderne. Tout y participe de je ne sais quelle vie immense, tout y plonge dans l'inconnu, dans l'illimité, dans l'indéfini, dans le mystérieux...”

La diferenciación de ambos términos que a su vez reflejan dos realidades distintas nos ayudará a entender al mar como espacio. Podemos parafrasear a Rosario Assunto⁶. Nos dice:

“L’infinito ci interessava in quanto chiarisce, (...), l’essenza del paesaggio come presenza dell’infinità nella finitezza di uno spazio limitato”.

³Jonas COHN, *Histoire de l'infini : le problème de l'infini dans la pensée occidentale jusqu'à Kant*. Paris: Éditions du Cerf, 1994; —, *Du monde clos à l'univers infini*. Paris: Gallimard, 1962.

⁴Marjorie Hope NICOLSON, *Mountain gloom and mountain glory. The development of the aesthetics of the infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1959, pág. 315.

⁵Michel COLLOT, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988, pág. 46.

⁶Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*. Vol. XIV, *Geminae ortae*. Napoli: Giannini, 1973, pág. 12.

Esta paradoja en dónde el infinito no se puede representar pero tampoco se puede concebir en su finitud ha sido un desafío no sólo para los artistas sino también para poetas y músicos que desde diversas perspectivas han intentado esforzarse en volverlo visible.

Pero no es sólo la representación espacial del infinito lo que nos interesa sino que hay algo más en la evolución del concepto que nos atrae es lo que Assunto⁷ ha llamado la inquietud del infinito que se traduce como el infinito sublime percibido desde la óptica de lo grandioso y de lo terrible. Y que puede desgranarse a su vez en diversas proposiciones filosóficas que tratan de dar luz a interpretaciones estéticas sobre la experiencia del mismo⁸. Nos referiremos a ellas a lo largo de nuestro discurso.

Sirvan estas breves líneas introductorias para dejar claras las coordenadas sobre las que nos moveremos. Hemos constatado cómo la búsqueda del infinito ha estado presente en la voluntad de representación de los artistas. Ese placer por conseguirlo les ha llevado a intentarlo y ha obtenido en su camino diferentes propuestas y maneras de abordarlo.

Nuestro objetivo ahora es mostrar la experiencia de la infinitud del mar en la pintura. Vamos a intentar descifrar por qué los artistas han intentado representar el infinito y cómo lo han hecho. Nuestra intención no es realizar un análisis del concepto sino reflexionar desde una orientación metafísica cuáles han sido las vías por las que los pintores seleccionados han expresado la sensación de infinitud que el mar provoca. El estudio se abordará desde la duplicidad de la dimensión marina: Desde su horizontalidad y desde su verticalidad. Estableciendo de este modo una serie de proposiciones, evidentemente no cerradas y abiertas a otras posibles interpretaciones que ilustrarán cómo el concepto se ha manifestado artísticamente. El análisis del mismo en la obra de los artistas seleccionados se realizará teniendo en cuenta dos premisas:

1. La representación del infinito puede haber sido intencionada por el artista.
2. La representación del infinito ha sido una evocación, casual, indirectamente producida por las técnicas utilizadas en la realización de la obra misma.

Ya sea teniendo en cuenta una de ellas o en ocasiones la intersección de ambas trataremos de entender la representación de la infinitud marina en la pintura europea y valenciana del siglo XIX apoyándonos en las coordenadas teóricas anteriormente subrayadas.

5.2. El valor del infinito marino

El océano y el mar evocan los grandes espacios, los contrastes poderosos de luz y color y sobretodo el horizonte sin fin. La infinitud del mar es difícil de afrontar porque el espacio marino en sí mismo es un elemento inaprensible. Ya lo decía Camón Aznar⁹:

“El mar (...) imposible de encerrar en su totalidad, como se encierra una montaña, como se encierra un drama, como se encierra un episodio cualquiera dentro de los límites de un marco”

Una de las características físicas del mar es su extensión. Geográficamente sabemos que ocupa las tres cuartas partes de la superficie terrestre. A esa característica debemos añadir otra importantísima que la caracteriza: su distribución respecto a la tierra. Esa dualidad extensión-distribución da realidad al mar porque se inmiscuye en la actividad humana y se hace presente en su vida. Pero dejando a parte el contenido fáctico del mar y su relación con

⁷COLLOT, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*, pág. 311.

⁸Baldine SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993, *La république des lettres*.

⁹José CAMÓN AZNAR, “El mar en el arte español”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1969, págs. 3 y 4.

el hombre vamos a centrarnos en el mar como experiencia estética. Y es que el mar es espacio y es paisaje. Y en este juego dialéctico de palabras constatamos que no todo espacio es paisaje ni todo paisaje es solamente espacio y decimos esto porque el mar como paisaje contiene en sí mismo valores que no son propios del concepto de paisaje en cuanto tal. Y uno de ellos es el que aquí tratamos de analizar su infinitud. Hemos visto como el mar es un núcleo de sensorialidad polivalente¹⁰ y ello se traduce en un elenco experiencial amplio. La experiencia de infinito es uno de los hilos de este entramado. El mar es visualmente ilimitado. De ahí la sensación física de infinitud que su contemplación provoca¹¹:

“El hombre ha de vivir adscrito a un paisaje; y el paisaje es como una tónica de su vida. De ahí su desolación en medio de la inmensidad del océano, donde el mar pierde su gracia formal como sujeto de paisaje por falta de relación con los accidentes geográficos de tierra, y es solo un elemento, una masa líquida en la que se refleja la masa líquida en la que se refleja la bóveda celeste. Entonces el mar —con el desierto— despertará en el hombre la admiración por su grandeza pero le hará añorar lo que tiene forma concreta —la circunferencia puede representar lo absoluto, el todo o la nada, ante lo cual se anonada el hombre—, y se le alegra el alma cuando en el horizonte marino hace su aparición la forma real y accidentada de un trozo de tierra, o en el desierto se ofrece la magia de espejismo o la maravilla verde del oasis que se quiebra sobre la horizontal.”

El vacío del infinito en alta mar, sin ningún punto de referencia, sin barcos, rocas o la costa no es un tema que haya atraído particularmente a los pintores siempre se le ha representado con algún elemento ya sea natural o físico. Encontramos un ejemplo del inglés James Hamilton Hay (1874–1916) en el Museo de Brest *Marina* (Fig. 5.1).

René Le Bihan constata la audacia del artista al optar por este tipo de representación:¹²

“Aussi eut-il l’audace en 1897 de composer, sur un toile presque carrée, une image de ce “rien”, comme si un oiseau planait audessus des flots : environ un quart supérieur de ciel clair et trois quarts de mer, subtil mélange de bleu et de vert. (...) Pour éviter l’insipide monotonie, vers le quart inférieur, une vague se lève, barrant la toile d’un trait plus sombre”

Esa impresión de vacío, del mar solo, abandonado, alejado de la costa favorece la sensación de infinito. Goethe describe en una de sus páginas de su libro *Viaje a Italia* esta sensación:¹³

“Tant qu’on ne s’est pas vu entouré de tous côtés par la mer, on n’a aucune idée du monde et du rapport dans lequel on se trouve avec lui”

Convierte en visible lo invisible. En este caso hace tangible la idea de infinito. Es ese “desiderio dell’infinito” que Sergio Romagnoli nos indica¹⁴:

“...alle volte l’anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche, La ragione è la

¹⁰Edgardo ALBIZU, “Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo”. En *Poetics of the elements in the human condition. Part 1, The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, pág. 204.

¹¹Benigno FERNÁNDEZ, “La sensibilidad en la valoración emotiva del paisaje”. *Levante*, 26 de julio de 1945.

¹²René LE BIHAN, *Invitation à la mer*. Brest: Le Télégramme, 2003, pág. 20.

¹³Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l’infini en peinture*. Paris: Hazan, 2001, pág. 160.

¹⁴Ver Sergio ROMAGOLI, “Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda”. En *Storia d’Italia, Annali. V. Il paesaggio*. Torino: Einaudi, 1982, págs. 456–457



Figura 5.1: James Hamilton Hay, *Marina*. 1897. Museo de Bellas Artes, Brest

stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottenderà al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario...

Y señala líneas más abajo la imbricación qu'existe entre la imagen del mar y la sensación de infinito:¹⁵

“En ma qualité de dessinateur de paysages, cette grande ligne simple m'a inspiré des réflexions tout à fait nouvelles”

Y esto se relaciona con esa idea de infinito que despierta porque el mar como figura estética encierra muchas posibilidades y es el propio artista quien debe actuar como catalizador

¹⁵SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*, pág. 160.

para expresarlas. Si sabe percibir esa facultad creadora del mar, su simplicidad de horizonte y su amplitud de espacio encontrará ese elenco de sensaciones que anteriormente nombrábamos. Por tanto el mar nos dará no solamente imágenes utilizables como materia poética sino también todo un registro metafórico de gran riqueza entorno al infinito.

En la valoración de la idea del mar como ocurre con la de otros elementos de la naturaleza juega un papel esencial el estrato cultural acumulado en épocas precedentes. Su realidad se halla impregnada por tanto de toda una significación histórica y conceptual que conforma e incide notablemente en la percepción de su imagen. Podemos decir metafóricamente que a lo largo de la historia ha sido colonizado por todo un ideario simbólico que ha influido en su interpretación pero que a su vez evolutivamente le ha hecho descubrir otras vías por las que ser considerado. Y estas apreciaciones son básicas para tratar de comprender sintéticamente el recorrido que ha tenido la idea del infinito del mar en la pintura del siglo XIX y su proyección en el XX. Teniendo en cuenta que el paisaje proporciona imágenes que facilitan el paso del consciente al inconsciente valiéndose de una simbología que se convierte en medio vehicular de la sensibilidad de quien lo contempla aceptamos la tesis de Alain Corbin¹⁶ de que su estudio no puede hacerse meramente desde una perspectiva histórica sino más bien desde los sistemas discursivos y perceptivos que le han dado origen. El conocimiento de ese sustrato ideológico al que aludíamos antes son el punto de partida para entender su infinito porque nos da la consistencia sobre la que se apoya la noción de fondo perdido que Schneider establecía en su hipótesis del infinito¹⁷:

“L’élaboration de l’espace sans bornes des oeuvres précède et éclaire l’expérience de la mer; là, le sentiment du vide insondable né de l’anéantissement des certitudes politiques ou religieuses et l’émergence d’un Dieu inconnu et imprévisible a pris figure grâce aux images thalassiques déposées dans la mémoire”

El fondo será visto como un abismo sin fondo. Para Schneider¹⁸ el “fond perdu”, el “Abgrund” se distingue por su profundidad ilimitada. Cuando ese fondo perdido invade el espacio entero que acoge las figuras del cuadro y se coloca en primer lugar, aparece el sentimiento de infinito. El espacio¹⁹ es “la categoría imperceptible a través de la cual las cosas se dejan percibir”. Dado que el filósofo entiende el infinito como abstracción y lo concibe como idea es el artista quien tiene la ardua tarea de dar forma a su idea. El estudio de las condiciones que propiciaron el protagonismo del fondo en el espacio explica la expresión de infinito en pintura.

“Le fini borde l’infini, l’illimité cerne le limité, l’un ne se présentant à nous sans que ne soit aussitôt présent l’autre²⁰.”

Para entenderlo es necesario tener en cuenta la historia de la percepción del espacio en pintura²¹ dado que el concepto de infinito en la misma está estrechamente ligado a la variedad de espacios surgidos en el devenir de la creación artística. Partiendo de la pintura medieval

¹⁶ ALAIN CORBIN, *Le territoire du vide. L’occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988, pág. 322.

¹⁷ SCHNEIDER, *Petite histoire de l’infini en peinture*, pág. 161.

¹⁸ —, “Figures, fonds, frontières”. *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Vol. 55, 1996, pág. 7.

¹⁹ *Ibid.*, págs. 8 y 9.

²⁰ *Ibid.*, pág. 9.

²¹ Entre los libros consultados ante la amplitud del tema destacan DANIEL ARASSE, *L’Annonciation italienne, une histoire de perspective*. Paris: Hazan, 1999; GIULIO CARLO ARGAN, *Perspective et histoire au Quattrocento. Suivi de la question de la perspective, 1960-1968*. Montreuil: Ed. de la Passion, 1990; ERWIN PANOVSKY, *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais*. Paris: Editions de Minuit, 1975; MARTIN KEMP, *The science of art, optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale university press, 1990



Figura 5.2: Gerardo Starnina, *Tebaida*. 1410. Galleria degli Uffizi, Florencia

observamos cómo los artistas de la época representaban el mundo que les rodeaba tal y como lo percibían y no tal cual era. Sus conocimientos sobre la profundidad en el espacio eran mínimos y no pasaban de la perspectiva aérea, la continuidad lineal y el emplazamiento de los objetos y elementos representados en la parte superior del campo visual. El espacio en este momento debe entenderse desde la relación entre el hombre y Dios. El sentido religioso de la pintura del momento condiciona el concepto. Nos encontramos ante un espacio ideal²² el cual carece de profundidad y es intuitivo. En ese marco y progresivamente la naturaleza comienza a aparecer en las composiciones pictóricas. Será utilizada como medio para sugerir profundidad en el espacio. El concepto de falsa dimensión que provoca la convierten en puente con los presupuestos del Renacimiento. La *Tebaida* de Gerardo Starnina que representa una vista aérea de un puerto en donde los barcos anclados son más grandes que las figuras que aparecen detrás de los mismos es un ejemplo. La proporción es la misma sea cual sea la distancia utilizada (Fig. 5.2).

Con el Renacimiento y la introducción del espacio tridimensional como función de la perspectiva lineal se dará un gran salto hacia adelante diferenciando entre lo que se ve realmente y lo que existe. Será el descubrimiento de las llamadas leyes de la perspectiva que preludiaban que todas las líneas de la misma debían converger en un solo punto. Pero encontramos en la pintura de la época una contradicción puesto que el mantener un espacio estático y organizar sus elementos en relación a un único punto obligaba a tratar al espacio tridimensional en relación a dos dimensiones solamente. Y ello suponía un problema. Ello da lugar a los efectos del llamado *trompe-oel* que se convertirá a partir de este momento en el símbolo de esta nueva concepción del espacio visto desde ahora a partir de un único punto. Estas nuevas consideraciones impulsarán al pintor a acostumbrarse a la composición y al plano dentro del cuadro a la hora de relacionar figura humana y espacio. Ello junto el comienzo de una sutil laicalización del arte propiciarán el nacimiento de una nueva concepción del espacio pictórico. Dentro de este contexto entendemos, tomando la expresión de Schneider, por qué el Renacimiento encerrará al mar²³. Lo domesticará, lo censurará. La utilización del recurso de las falsas perspectivas arquitectónicas o de los llamados *marmi finti* ayudarán a representar lo irrepresentable. A partir del Renacimiento se abrirán nuevas visiones y evolutivamente muchos artistas como Leonardo da Vinci, Tintoretto y otros modificarán esa perspectiva lineal, abriendo el espacio e introduciendo distintos puntos de fuga en sus cuadros.

²²Ver Osvaldo LÓPEZ CHUCHURRA, *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 1971, págs. 70 y 71.

²³SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*, pág. 162.



Figura 5.3: Tintoretto, *Cristo mar de Galilea*. 1575–1580. National Gallery of Art, Washington

La línea del horizonte en pintura sirve para dirigir la mirada del espectador hacia la profundidad del espacio pictórico además de permitir calcular la distancia óptica al espectador. En la naturaleza la línea del horizonte se identifica con el límite entre la tierra y el cielo. En pintura los artistas del momento tratarán claramente de reproducirlo en sus fondos paisajísticos utilizando las leyes de la perspectiva tridimensional y representándolo prácticamente como una sencilla línea divisoria entre el espacio terrestre y celeste. Una nueva aproximación a su concepto nos la revelará Leonardo da Vinci²⁴. Tomando como ejemplo su *Anunciación* en donde el mar del fondo representado en un puerto apenas es percibido (Fig. 5.4) nos muestra cómo el pintor dio un nuevo sentido al concepto de horizonte. Según su experiencia dedujo que en la naturaleza hay que entender la línea del horizonte desde su aspecto metafórico y su representación puede ir más allá de una sencilla línea²⁵:

“Leonardo however, observed that in nature, the horizon is only a line in a metaphorical sense, while actually it is a line of unclear and varying density. The *line of horizon* therefore cannot be rendered as clear line.”

Las innovaciones de Leonardo nos interesan porque supo captar lo invisible en la naturaleza y con ello se acercó a la noción de infinito en pintura que aquí queremos exponer. Su horizonte bascula entre el horizonte visible, real y el invisible que recrea gracias a la de quien lo contempla. En muchas de sus notas así lo manifestó²⁶:

“... This whole section of notes demonstrates Leonardo’s oscillation between reproducing the visible horizon on the one hand, and transmitting a sense of the invisible, and hence only imaginable, vastness extending beyond the horizon, on the other. Leonardo, so it appears, refers to the imaginary space rather than to the one actually seen. In his mind, painting is capable of depicting both the visible and invisible worlds.”

Evidentemente el mar no fue sujeto de representación primordial en sus cuadros pero el fondo de su *Anunciación* pone en evidencia su manera personal de entender el horizonte el cual aparece aquí casi imperceptible. Su visión preludió la tendencia de representar la vastedad de la naturaleza que posteriormente otros artistas experimentaron en el tiempo (Fig. 5.5) como el mismo Turner y que nosotros apropiamos como precedente en la representación del concepto de infinito en pintura.

Durante los siglos XVII la concepción del espacio pasará a ser mucho más dinámica y compleja. El espacio visual del Renacimiento era demasiado estereotipado y se cilló para poder enmarcar las ansias de expansión y de movimiento que se intentaba transmitir en ese momento. Esta nueva actitud proporcionó la apertura a nuevas concepciones. El Barroco nos hará descubrir otra apreciación del infinito puesto que hay una necesidad en descubrir lo que hay más allá del límite conocido. Se producirá una imbricación entre lo que se ha llamado²⁷ *indefinición emocional e indeterminación espacial*. El nuevo espacio barroco será un precedente del espacio cósmico desarrollado posteriormente pero leído todavía desde su interpretación religiosa.

²⁴Luba FREEDMAN, “The “blurred” horizon in Leonardo’s Paintings”. *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 129, mai-juin, Nr. 1540, págs. 181–194. La autora realiza un análisis sobre el horizonte en la obra de Leonardo da Vinci. Mantiene la tesis de que el fondo difuminado característico de sus cuadros es consecuencia de tres factores: de la diferencia entre el horizonte natural y el pintado, de su intención en estimular la participación del espectador en la búsqueda de la profundidad del cuadro y del impacto del descubrimiento de la pintura de los Primitivos Flamencos y la técnica del óleo

²⁵Ver *ibíd.*, pág. 183.

²⁶*Ibíd.*, págs. 186 y 187.

²⁷Ver LÓPEZ CHUCHURRA, *Estética de los elementos plásticos*, pág. 79.

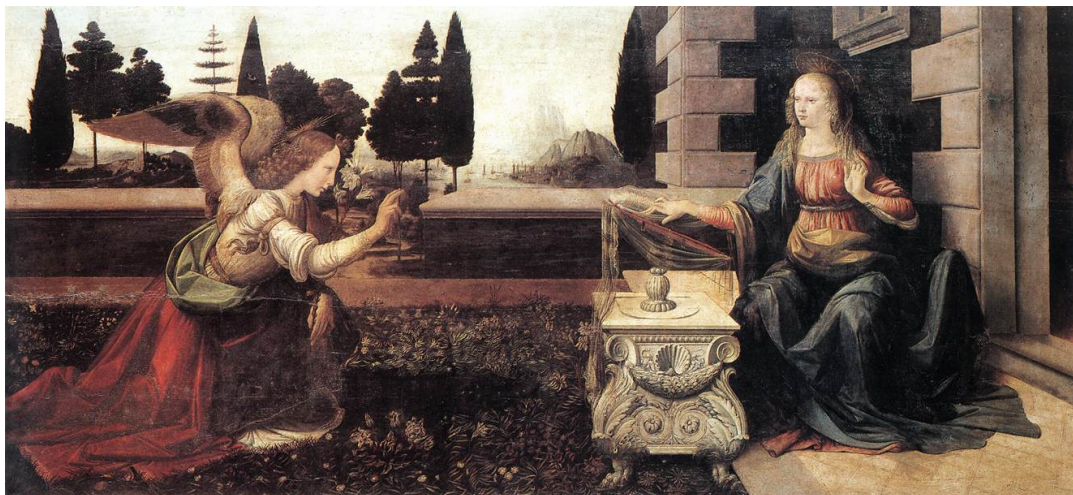


Figura 5.4: Leonardo da Vinci, *La Anunciación*. 1472–1475. Galleria degli Uffizi, Florencia



Figura 5.5: Jean-Antoine Watteau, *Embarque hacia la isla de Cythera*. Museo del Louvre, París

“Es precisamente con la ayuda de todos los recursos ilusionistas con lo que el Barroco trata por primera vez de hacer accesible un espacio ilimitado y de hacer asequible lo infinito. Sistema que le permite manifestar el misterio que caracteriza la esencia de lo divino, misterio que se pierden lo caótico de la infinitud²⁸.”

El mar en el siglo XVII tendrá un papel primordial. Será la época del triunfo del hombre sobre el mismo. Es el momento del nacimiento de la pintura de marina. Su surgimiento en Holanda aportará una revolución en la manera de verlo e interpretarlo. Pasará a ser una realidad más amable y abarcable. Su establecimiento como género marcará un nuevo espacio de representación. Sus marinas invitarán a contemplar el espacio horizontal y el infinito sirviéndose para ello de una línea de horizonte muy baja y eliminando aquellos elementos que limitaban y entorpecían el campo de visión. La fusión de éstos propiciará el envolvimiento del espectador por el mismo paisaje y la dirección de su mirada hacia un fondo en donde el límite del cielo y la tierra es imperceptible y empuja hacia el vacío. Como Camón Aznar²⁹ indica:

“... en la pintura holandesa los paisajes buscan la infinita horizontalidad conmovidos por luces, vientos y mares.”

Margarita Russell describe ese nuevo espacio pictórico³⁰:

“Le paysage de l’étendue hollandais ne s’attache pas à un point de vue. Il nous présente grâce à un seul morceau qui est découpé, un espace qui s’étend, où se déploie de toute part.”

Las fluctuaciones de la relación entre fondo y figura componen una historia del consciente como de lo inconsciente³¹. Por eso la apreciación del mar como amenaza o como proximidad dependerá de ello. La comparación entre fondo perdido y mar ilimitada no queda sólo en su aspecto formal sino que es algo más y se debe a la vinculación existente de su imagen marina y la herencia de su apreciación cultural que anteriormente mencionábamos. Es por lo tanto una aventura interior, una construcción mental. El infinito marino se servirá de la y de la metáfora para expresarse. Observamos que tanto en los documentos literarios como iconográficos analizados dejan traslucir una clara yuxtaposición de imágenes en cuanto al mar. Su visión ambivalente es consecuencia tanto de los esquemas heredados de la Biblia y de los Clásicos como también del desconocimiento del medio marítimo que obliga al artista a volver su mirada al pasado para poder construir su imagen. Tanto Alain Corbin que en su libro *Le Territoire du vide*³² que analiza la relación entre el hombre de la época moderna con la costa y el mar como Schneider con su hipótesis del fondo perdido insisten en la influencia de los Textos Sagrados en la representación del mar y en su infinito³³:

“La Genèse impose la vision du “Grand Abyrne”, lieu de mystères insondables ; masse liquide sans repères, image de l’infini, de l’insaisissable...”

La experiencia del Diluvio (Fig. 8.1) será interpretada como experiencia subjetiva. Su percepción condicionará la apreciación y la representación del mar hasta bien avanzado el

²⁸Ver LÓPEZ CHUCHURRA, *Estética de los elementos plásticos*, pág. 80.

²⁹José CAMÓN AZNAR, “Desde el primer plano al infinito”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, Nr. 13, pág. 119.

³⁰Citado en Céline FLÉCHEUX, “La vague est-elle un paysage ?”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, pág. 138.

³¹Ver SCHNEIDER, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne* 55 [1996], pág. 7.

³²CORBIN, *Le territoire du vide. L’occident et le désir du rivage (1750-1840)*.

³³*Ibid.*, pág. 11.

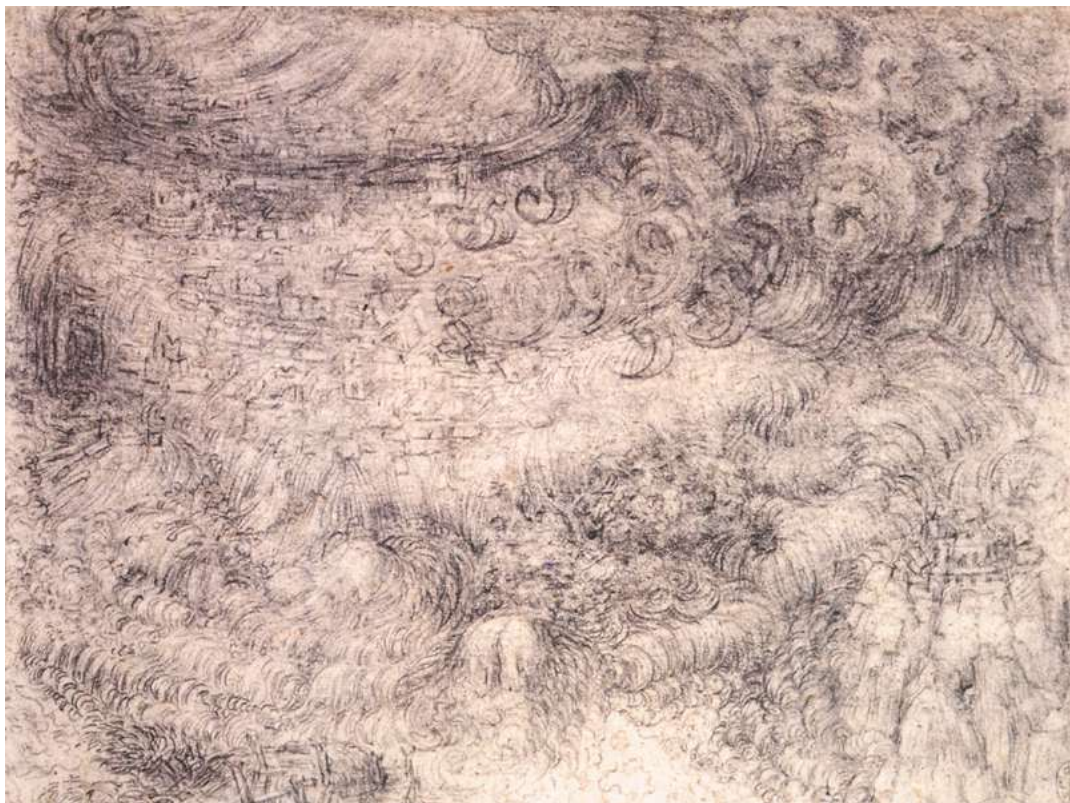


Figura 5.6: Leonardo da Vinci, *El diluvio*. Hacia 1517. The Royal Collection, Londres

siglo XVIII. El sentimiento de vacío se cimentará en base a la experiencia subjetiva heredada del mar proveniente ya sea de un ideario mitológico, religioso como político. Pero gracias a ello se vislumbrará el infinito en pintura.

A nivel de espacio pictórico el siglo XVIII no aportará ninguna propuesta diferente. Al igual que el siglo XIX visualmente se adoptarán dos soluciones³⁴: El espacio preciso y definido y el espacio marcando lo indefinido y lo impreciso.

El siglo XIX es por excelencia la época del infinito. Es el momento en el que la pintura de paisaje se desarrolla independientemente y en el que nace un nuevo sentimiento hacia la naturaleza fruto del nuevo ideario filosófico propugnado por el Romanticismo que facilita el desarrollo de la idea de infinito en pintura y en concreto en paisaje. La naturaleza se comienza a ver como un conjunto de signos a descifrar en donde la proyección subjetiva encuentra cabida. El paisaje será entendido desde la duplicidad de la mirada. No sólo se entenderá al paisaje como unidad perspectiva y estética sino también como una unidad abierta a los sentidos. La oportunidad que ofrece el paisaje de abrirse hacia la lejanía resulta a su vez una apertura hacia lo ilimitado, lo interior y el más allá. Bajo este presupuesto se entenderá la idea de infinito. Serán muchos los paisajes que dejen traslucir esta apertura de mirada: la vastedad de la llanura, la amplitud del desierto, la vacuidad del mar. Para conseguir ese desdoblamiento de la mirada muchos paisajistas de la época utilizarán como recurso el personaje de espaldas. Su papel será el de realzar esa doble mirada: la del gesto estético del propio artista y la de la

³⁴Ver LÓPEZ CHUCHURRA, *Estética de los elementos plásticos*, pág. 82.



Figura 5.7: Caspar David Friedrich, *Monje en la orilla del Mar*. 1808–10. Staatliche Museen zu Berlín, Nationalgalerie

mirada superpuesta del personaje que coincide con la del espectador del cuadro. La lectura de la obra se realizará por tanto bajo la superposición de tres niveles que se corresponden a su vez con tres miradas distintas: la del artista, la del espectador y la del personaje de espaldas. Con esta técnica se logra crear la sensación de apertura hacia la lejanía y con ello la infinitud. Se conseguirá plasmar las aspiraciones del yo personal utilizando como matriz los signos que la naturaleza misma ofrece. El mar será uno de ellos. Renacerá en el siglo XIX y será portador de estos presupuestos. El artista romántico que mejor representa esta posición es *Caspar Friedrich*. Una de sus obras de temática marina más significativa es *Monje en la orilla del mar* (Fig. 5.7).

Esquemáticamente podemos resumir en los siguientes puntos la vocación de infinito en el paisaje romántico del mar en el siglo XIX:

- Representa una vuelta al arquetipo de la tierra-madre en la cual el espectador puede sumergirse en el horizonte impreciso del mar y dejarse absorber por su vacuidad.
- El infinito marítimo del paisaje romántico sin limitación alguna permite el goce de un



Figura 5.8: William Turner, *Paz. Entierro en el mar*. 1842. Tate Gallery, Londres

universo a la vez cerrado y abierto como la experiencia sublime manifiesta.

- La infinitud del mar propicia una expresión extasiada del yo profundo y se manifiesta en todo un repertorio metafórico existencial.

La noción de horizonte³⁵ y su evolución a partir del paisaje romántico abandonará la interpretación clásica de frontera entre cielo y tierra y empujará a los artistas a representar el infinito de dos maneras utilizándolo como punto de fuga de la ilimitación del espacio marino que quieren representar:

1. El horizonte no encuentra un punto concreto donde situarse y es precedido por masas intermedias de elementos.
2. El horizonte es representado como apertura, como una línea abstracta.

³⁵Ver Michel COLLOT, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988 y —, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 2, *XXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988



Figura 5.9: Eugène Delacroix, *El mar visto desde la altitud de Dieppe*. ?. Museo del Louvre, París

En muchos pintores de la pintura europea del momento encontramos un gusto por lo indefinido, por la sensación del vacío y del tiempo que transcurre. Estas búsquedas ayudarán a crear la sensación de infinito en su obra. Desde Turner (Fig. 5.8) a Whistler como desde Delacroix a Monet estas vías estéticas estarán presentes. El propio Delacroix lo expresaba³⁶:

“Le résultat de mes journées est toujours la même : un désir d’infini de ce qu’on n’obtient jamais, un vide que l’on ne peut combler, une extrême démangeaison de produire de toutes les manières, de lutter contre le temps qui nous entraîne.”

Christine Kayse establece un doble movimiento en el espacio pictórico del siglo XIX³⁷ que es la base para entender la representación del infinito en el mar. Se produce un movimiento desde el espacio clásico al infinito abstracto y desde el espacio clásico al primer plano del cuadro.

La apropiación de uno u otro se traducirá en un concepto novedoso de la pintura del mar. En Turner el espacio será proyectado al infinito, en otros pintores como Constable al primer plano. Ambas posiciones estarán patentes en la obra de muchos de los artistas del momento. El espacio vivido como experiencia de los sentidos será el triunfo del impresionismo. Su importancia radicará en que desplazaron la mirada del espectador de nuevo hacia el espacio. Sus artistas intentaron reproducir lo que sucedía en él. La búsqueda del infinito marino en la

³⁶Citado en Christine KAYSER, “Du ciel classique au ciel impressionniste”. En Catálogo de la Exposición *Peindre le ciel : de Turner à Monet*. Dirigido por ——. Paris: L’Inventaire ; Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995, pág. 133.

³⁷Ibid., pág. 131.



Figura 5.10: Louis-Eugène Boudin, *Figuras en la playa.* ?. Museo del Louvre, D. A. G. (fondos Orsay), París

pintura del siglo XIX llevará a muchos autores de la segunda mitad de siglo a preludiar las bases del paisaje abstracto. Incluso marinas como las de Boudin (Fig. 5.10) con personajes alineados en la orilla a modo de una representación típicamente social lo sugieren al crear una apertura hacia la lejanía del horizonte conseguida por la utilización en la composición de dos planos de color que transforman el contenido figurativo, gracias a la percepción pictórica del cuadro, en una estructuración casi abstracta del mismo.

Artistas como Courbet tradujeron esa sensación de infinito utilizando *la superficie plana* como espacio. Su obra más emblemática *La ola*. Entre la extensa bibliografía y estudios críticos sobre el significado de la ola de Courbet ver la aproximación de Flécheux³⁸, de la que realizó diferentes versiones, (Fig. 5.11 es su ejemplo más fidedigno. Su representación sin ninguna referencia espacial ayuda a crear el infinito a través de la imagination. Baldine Saint-Girons así lo expresa³⁹:

“L’infini de l’océan « s’ouvre à l’imagination, dans ce qu’il y a de plus profondément inhabitable. Lieu sans lieu, où je ne saurai m’ancrer, et d’où naît un

³⁸ FLÉCHEUX, *La vague est-elle un paysage ?*, págs. 137–148

³⁹ Citado en *ibíd.*, pág. 141.



Figura 5.11: Gustave Courbet, *La ola*. Museo de Bellas artes, Lión

sentiment d'inquiétante étrangeté (...) qui touche précisément à la question du "chez moi" (...) Lieu qui m'exclut autant que je m'en exclus »."

La otra posición para expresar el infinito se logrará con la pérdida de todo punto de referencia y de todo límite en la composición del cuadro. Monet lo representa en su obra clave *Impression, soleil levant* (Fig. 5.12).

Partiendo del infinito romántico metafísico representado esencialmente por la figura de Friedrich hemos llegado a la representación de un infinito abstracto del mar consecuencia del nuevo sentido que del espacio y del color ofrecieron las diferentes propuestas de sus representantes ocasionando una revolución en la mirada del mar. La relación dialéctica que une al hombre y al artista con el ambiente que les rodea es la base para entender la representación del infinito en pintura. La historia del arte ha demostrado que el hombre es producto de diferentes mundos perceptivos que le condicionan y le dan personalidad a través de las diferentes épocas en las que ha vivido. Hemos tratado de entender la captación de la infinitud marina en la pintura del siglo XIX desde una doble vertiente: Desde la evolución técnica de su espacio pictórico y desde la concepción de la historia de las mentalidades. Para remarcar esa duplicidad apropiamos las palabras de Osvaldo López que en su afán de definir la intuición del espacio por parte del artista nos dice⁴⁰:

⁴⁰LÓPEZ CHUCHURRA, *Estética de los elementos plásticos*, págs. 62 y 63.



Figura 5.12: Claude Monet, *Impression, soleil levant*. 1873. Museo Marmottan, París

“La finitud no significa que el artista no pueda intentar una solución plástica que lo lleve a dar sugerencia de espacio infinito. Pero siempre y en todos los casos la pintura hará referencia a un espacio que interesa por su estructura-configuración-plástica, la cual puede aludir a una infinitud sentida y sugerida. Cuando esta infinitud «toma forma» se somete a los límites que lleva la estructura de la propia obra. El resto queda entregado al juego de la imaginación.”

Partiendo de esta idea vamos a proponer su análisis. Para ello tendremos en cuenta las siguientes precisiones:

- El infinito marino debe ser interpretado tanto desde el sentido dado al espacio en el que se representa como desde su horizonte metafórico.
- La idea de infinitud del mar no es un arquetipo estandarizado. La recepción de su imagen depende tanto de la experiencia cultural común heredada como la del propio artista. Ello prueba que la plasticidad del mar ofrece distintas facetas según los valores y el temperamento de quien la crea.
- La sensación de infinito marino se asocia tanto a referentes concretos cercanos a su realidad como puede ser la figura del barco como también a referentes ligados a conceptos más filosóficos y sensoriales: sublime, inmensidad, miedo etc (...) Juntos conforman una amplia red de interconexiones que engendran a su vez nuevas interpretaciones.

5.3. El infinito del mar y otros espacios

La lectura de la infinitud del mar no se puede hacer sola sino en conjunto con la de otros paisajes porque sólo así se le da sentido. Su concepto se ha relacionado desde siempre con toda una variedad de espacios naturales que por su morfología física, connotación metafórica y vinculación estrecha con el universo en el que surge, han compartido su misma esencia. Al analizar la función y el valor del infinito del mar en la pintura del siglo XIX tenemos que tener en cuenta otros espacios redescubiertos o reinterpretados en la época que son consecuencia de la evolución de las costumbres y mentalidades acaecidas y que inaguran una nueva sensibilidad hacia la naturaleza y un nuevo elenco de temas no sólo en pintura sino también en otras disciplinas como la literatura y la música. Por tanto el mar como infinito debe interpretarse estructuralmente junto al infinito de la montaña, del desierto, de la llanura y del cielo.

5.3.1. La montaña

Los artistas del siglo XIX encontrarán en la montaña no sólo un motivo de inspiración sino una confirmación de su visión del mundo⁴¹. Hasta el momento como había ocurrido con el paisaje marino había sido representada junto a otros elementos compositivos y no como motivo independiente. Haciendo un rápido bosquejo de la evolución de su representación observamos que hasta bien llegado el siglo XV la montaña está prácticamente ausente de los contenidos iconográficos utilizados. Los pintores de este momento como muestra Van Eyck en su cuadro *La Virgen del Canciller Rolin* (Fig. 5.13) del Louvre empiezan a utilizar la montaña

⁴¹Un recorrido sobre la historicidad de su representación y su significado lo encontramos en Maurice WANTE-LLET, *La montagne magique : les Alpes & les peintres*. Challes-les-Eaux: Curandera, 1992; —, *Le sentiment de la montagne*. Musée de Grenoble, du 1er mars au 1er juin 1998; Turin, Palazzo Bricherasio, du 1er juillet au 15 octobre 1998. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Grenoble: Glénat : Musée de Grenoble, 1998; —, *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*. Ateliers de l'imaginaire. Université Stendhal (Org.). Grenoble: ELLUG, 2000



Figura 5.13: Jan Van Eyck, *La Virgen del Cancelier Rolin*. Detalle. Hacia 1390–1441. Museo del Louvre, París.

como fondo con una percepción mucho más realista y menos estilizada que sus predecesores medievales. .

A partir de entonces y a pesar de que el paisaje campestre es todavía accesorio la contribución de la perspectiva lineal de los artistas renacentistas italianos como de la perspectiva aérea de los holandeses abrirá el camino de su representación. El gusto por la topografía de los países del Norte también ayudará a establecer esa sensibilidad por la montaña. Cabe recordar los paisajes de fondo que Peter el Viejo realizó en sus serie de estaciones y meses. El *Paisaje alpestre con un torrente descendiendo de las montañas en un valle*. Dibujo. Museo el Louvre (Fig. 5.14) como otros pintores del momento, caso de Leonardo da Vinci, se iniciaron en los viajes por la montaña encontrando de este modo un nuevo sujeto de inspiración para sus composiciones que trasladarán a los pintores venideros. Su primer biógrafo Carel Van Mander así lo refleja

“Brueghel, au cours de ces voyages, fit un nombre considérable de vues, d’après nature, au point que l’on a pu dire de lui qu’en traversant les Alpes, il avait avalé les monts et les rocs, pour les vomir à son retour, sur des toiles et des panneaux”

La montaña de este momento tendrá importancia no sólo por su valor simbólico claramente relacionado con un sentimiento religioso sino por sus contribuciones técnicas tanto como base para el desarrollo de la perspectiva como para la nueva concepción de color y forma que la propia idiosincracia del motivo aportaba. El siglo XVII aunque se ocupará del tema lo hará en menor medida y desde un enfoque diferente. Es cierto que entre los principales pintores del momento como Poussin o Claude Lorrain hay un interés creciente por el paisaje pero no estarán interesados por la montaña en sí misma sino que preferirán humanizarla. El despegue hacia la apreciación de la misma como tema advendrá en el siglo XVIII cuando evolutivamente

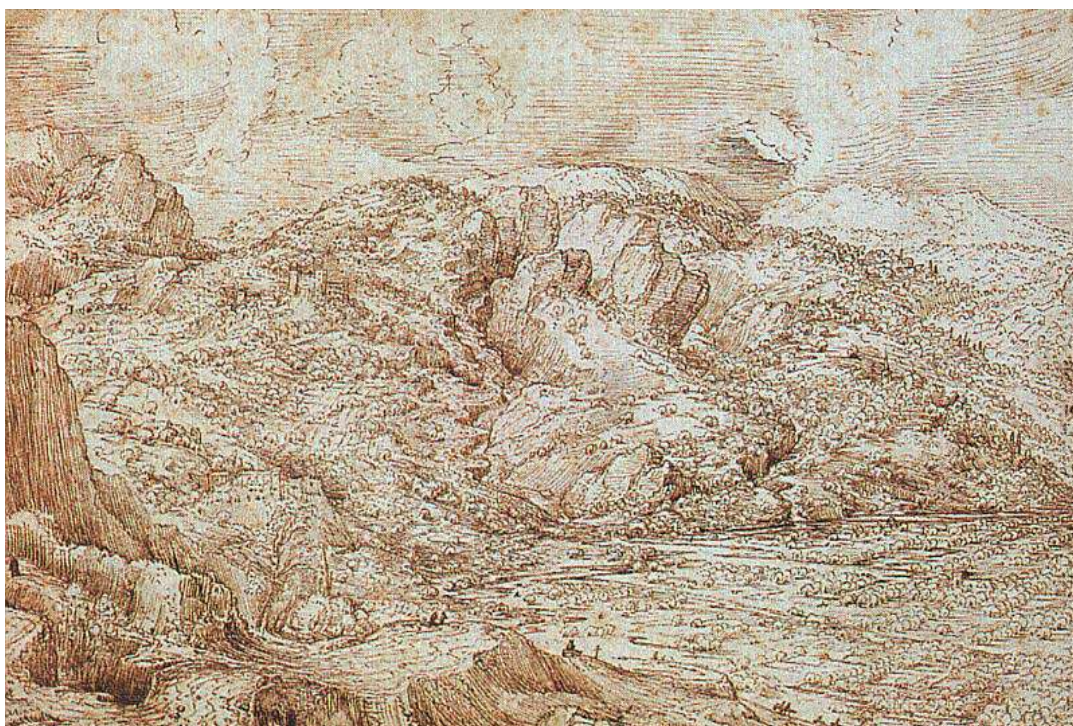


Figura 5.14: Peter Brueghel El Viejo, *Paisaje alpestre con un torrente descendiendo de las montañas en un valle*. Dibujo. Museo del Louvre

y gracias a la literatura de viajes y al desarrollo del grabado se difundirá la imagen de la montaña como espectáculo. Tanto los relatos de viajes como las litografías de la época servirán para transmitir esa imagen contradictoria de la montaña que desde los diferentes sentimientos que puede evocar traslucirá interpretaciones ya sean simbólicas como metafóricas de la misma. Los cambios acaecidos por el descubrimiento de la montaña y su entorno harán mella en los artistas del momento que trabajarán desde la óptica combinada del realismo y del idealismo dando a conocer un nuevo tipo de representación más detallada, donde la montaña ya no será pintada como un todo general sino en partes precisas de la misma como lo son los glaciares, lagos, cimas concretas bien de los Alpes, de los Pirineos o de otros espacios de alta montaña. Encontramos en el repertorio iconográfico de artistas de la época como Vernet conocido fundamentalmente por sus vistas de puertos, Richter o el teórico y paisajista Valenciennes interesantes representaciones de la misma. La representación de la montaña se asociará en el siglo XVIII tanto al sentimiento de lo sublime que Burke y Kant definieron como a todo un ideario estético, filosófico e incluso político que conducirá a cambiar en positivo la actitud del hombre frente al gran espectáculo de la naturaleza como ya desde sus comienzos hizo Rousseau el cual con su obra *La Nueva Eloísa* (1761) marcará un hito en la percepción de la montaña puesto que anticipándose al Romanticismo la convertirá en motor de poética dejando traslucir sentimientos de exaltación propios de su misma naturaleza y prefigurando directamente la inspiración romántica. Estos cambios ayudarán a introducir el paisaje de montaña en el siglo XIX. Hemos visto que antes de convertirse en tema fue simplemente motivo de representación. El paso de una mirada a otra requirió como en otras especialidades de paisaje una evolución conceptual y técnica que como hemos perfilado comenzó a finales del XVIII con una vuelta hacia la naturaleza. La montaña romántica será transmisora de los sentimientos que ella misma ha insinuado en los artistas que la representan. Los pintores románticos sabrán dotarla de una personalidad propia y un sentido metafísico que queda lejos del valor que le habían dado los precursores de la generación anterior. Cada escuela se base a estas premisas la interpretará de manera distinta pero como base común tendrán que la montaña en este período pierde toda objetividad para pasar a ser emoción. La montaña será abordada ya sea desde la categoría de lo pintoresco o de lo sublime despertando todo un elenco de imágenes que la afirmarán finalmente como tema de representación independiente. En un principio su imagen será por así decirlo imaginada, no experimentada directamente por el artista pero sí perfectamente sentida. Nos basta para entenderlo la comparación de dos cuadros, uno alpino *La Catástrofe del Monte Cervino* (Fig. 5.15) y otro marítimo *Joseph Vernet attaché à un mât dans une tempête* (Fig. 5.16) que transmiten esa idea de imagen soñada de la que hablábamos.

Horace Vernet, nieto de Joseph Vernet representó en 1822 la tempestad vivida por su abuelo en su juventud cuando se dirigía a Italia y que fue el motivo de su consagración posterior a la pintura de marinas⁴².

Gustave Doré por su lado representó en 1865 la catástrofe acaecida en el Monte Cervino y que es una trasposición del naufragio de Horace Vernet a la montaña. Los personajes de ambos cuadros luchan contra la fuerza de la naturaleza. Son imágenes soñadas y no vividas por el pintor pero representadas desde la óptica de lo sublime.

Pero adentrándonos en el siglo XIX encontramos como el paisaje de montaña va abandonando ese halo sublime en el que se había gestado y se transforma en una representación mucho más realista de la naturaleza surgiendo nuevas aproximaciones que dependerán de quien las observe y que demostrarán que la montaña no es un género unificado. Será un momento de síntesis y de revisión de propuestas. Los descubrimientos científicos acaecidos

⁴² *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Rouen, Musée des Beaux-Arts, juillet-octobre 1999. Arcueil: Anthèse, 1999, pág. 32.



Figura 5.15: Gustave Doré, *La Catastrophe du Mont Cervin*. 1865. Museo del Louvre, Departamento de Artes Gráficas, París



Figura 5.16: Horace Vernet, *Joseph Vernet attaché à un mât dans un tempête*. 1822. Museo Calvet, Aviñón



Figura 5.17: Carlos de Haes, *Picos de Europa*. 1860. Museo del Prado, Madrid

en la época ayudarán a conformar esta nueva imagen. El avance de la geología y geografía también proporcionará conocimientos para el desarrollo de esa nueva percepción estética de la montaña. En España el tema pictórico de alta montaña será adoptado tardíamente. Como nos revela M^a del Carmen Pena⁴³ será Carlos de Haes *Picos de Europa* (Fig. 5.17) y sus discípulos quienes lo introducirán en el panorama pictórico español del momento gracias al descubrimiento de los Picos de Europa hecho en 1853 por Casiano del Prado.

Las montañas del Guadarrama también serán objeto de representación gracias a las descripciones de los viajeros franceses. La Institución Libre de Enseñanza y Giner de los Ríos contribuyeron también a expandir el gusto por las montañas del Sistema Central⁴⁴. En este sentido podemos decir que la geografía alcanzará una valoración estética que se identificará plenamente con la pintura.

Los artistas de entre siglos utilizarán el tema de la montaña tanto para sus investigaciones pictóricas como para su expansión espiritual. Cabe recordar a Monet que la tomará como sujeto para sus estudios de luz y desde una óptica diferente a Cézanne que se centrará en el estudio de su forma. Partiendo de la noción de paisaje sentimental del primer romanticismo el tema será recogido por las nuevas corrientes artísticas desde posiciones más místicas y metafísicas como harán simbolistas y expresionistas. Por tanto la montaña a principios del siglo XX se erigirá como tema entre la pervivencia de ideas precedentes y la revolución de su concepto.

Podemos concluir este breve recorrido de la imagen de la montaña aseverando que existen ciertas similitudes entre el mar y la montaña como sujetos de representación:

- Tanto la montaña como el mar son redescubiertas en el siglo XIX gracias a los viajes, al turismo y a los nuevos conocimientos científicos influyendo en la percepción estética de las mismas.
- Como el océano y el mar la percepción de la montaña deja de ser negativa y de evocar espacios terroríficos para pasar a ser observada desde su grandiosidad. Se descubre su magnificencia y hay un acercamiento al hombre.
- En ambas existe una dualidad perceptiva que emana de su contradicción inherente como figura, característica que les infunde personalidad propia y da lugar a un rico y variado elenco de interpretaciones ampliando notablemente su contenido iconográfico. Encontramos tanto en el mar como en la montaña infinitos contrastes de formas, colores y condiciones que provocan diversas interpretaciones y modifican la sensibilidad de las mismas.
- El modelo de mar y de montaña es utilizado por los artistas a medida que avanza el siglo como campo de experimentación estilística.

Por tanto la montaña y el mar entrarán en competencia en el siglo XIX como temas de representación. La elección de una u otra dependerá de la sensibilidad, del gusto y de la procedencia de quien la pinta. Quizás en otros ámbitos del saber como lo es la literatura esa confrontación a la hora de elegir el mar o la montaña como tema sea más evidente y podamos identificar más fácilmente a los escritores que privilegian el mar y a los escritores que ensalzan las montañas. La percepción de Rousseau introductor de la belleza y la curiosidad por el paisaje alpino que aportó como novedad el trasladar la noción de sublime del dominio

⁴³Carmen PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*. Madrid, 1983, pág. 82.

⁴⁴Lily LITVAK, *El tiempo de los trenes, el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991, pág. 333.

moral al de la naturaleza⁴⁵ y de Chateaubriand⁴⁶ amante exacerbado del mar ilustran ambas posiciones⁴⁷:

“Ce fut là, au milieu des montagnes alpines, que je démêlai sensiblement dans la pureté de l’air où je me trouvais, la véritable cause du changement de mon humeur, et du retour de cette paix intérieure que j’avais perdue depuis longtemps. En effet, c’est une impression générale qu’éprouvent tous les hommes, quoiqu’ils ne l’observent pas tous, que sur les hautes montagnes où l’air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l’esprit (...). Il semble qu’en s’élevant au-dessus du séjour des hommes on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu’à mesure qu’on s’approche des régions éthérées, l’âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté. (Rousseau. La Nouvelle Héloïse, I, 23)”

“Au surplus, j’ai beau me battre les flancs pour arriver à l’exaltation alpine des écrivains de montagne, j’y perds ma peine. Au physique, cet air vierge et balsamique qui doit ranimer mes forces, raréfier mon sang, désenfumer ma tête fatiguée, me donner une faim insatiable, un repos sans rêves, ne produit point sur moi ces effets. Je ne respire pas mieux, mon sang ne circule pas plus vite, ma tête n’est pas moins lourde au ciel des Alpes qu’à Paris. (...) Au moral, en vain j’escalade les rocs, mon esprit ne devient pas plus élevé, mon âme plus pure. (...) Mille toises gravies dans l’espace ne changent rien à ma vue du ciel : Dieu ne me paraît pas plus grand du sommet de la montagne que du fond de la vallée”. (Chateaubriand. Mémoires d’Outre-Tombe)⁴⁸

En otro texto reitera Chateaubriand su apreciación⁴⁹:

“... Ces hautes montagnes m’étouffent. J’aime à ne pas me sentir ma chétive existence si fort pressée entre ses lourdes masses. Les montagnes ne sont belles que comme *horizons*. Elles veulent une longue perspective; autrement elles se rapetissent à l’œil qui manque d’espace pour les voir et pour les juger. Elles partagent le sort de toutes les *grandeurs*. Il ne faut les voir que de loin; de près, elles s’évanouissent...”

En pintura a pesar de la oposición nombrada, no es tan drástica la diferencia. Son muchos los pintores especializados en temas marítimos que se sienten también fascinados por la riqueza expresiva de la montaña. Encontramos ejemplos en Turner que supo equilibrar espectacularmente sensación y realidad en sus montañas, en la visión metafísica de Friedrich, o en los paisajes realistas de Carlos de Haes en España.

De lo expuesto sonsacamos que la montaña tiene asociado una serie de valores que la definen y que se resumen en:

- Se construye en base a dos coordenadas: la altura y centro que evocan la idea de trascendencia porque son el punto de encuentro entre cielo y tierra, hombre y Dios y marcan el punto de ascensión del hombre.

⁴⁵Ver Franco RELLA, “Il senso de la natura, il senso del mondo”. En Catálogo de la Exposición *Romanticismo: Il nuovo sentimento della natura*. Dirigido por Gabriella BELLÍ. Milano: Electa, 1993, pág. 30

⁴⁶Juan RIGOLI, *Le voyageur à l’envers. Montagnes de Chateaubriand*. Genève: Librairie Droz, 2005, pág. Ver

⁴⁷Citado en Yves ANSEL, “Mer(s) à l’horizon”. En *Rêveries Marines et formes littéraires*. Dirigido por Marie BLAIN y Pierre MASSON. Nantes: Pleins Feux, Collection “Horizons comparatistes”, págs. 19 y 20.

⁴⁸Marie BLAIN-PINEL, *La mer et le sacré chez Chateaubriand*. Albertville: C. Alzieu; Grenoble: Impr. Chabert, 1993, págs. Citado en

⁴⁹Citado en RIGOLI, *Le voyageur à l’envers. Montagnes de Chateaubriand*, págs. 40 y 41

- Evoca la estabilidad, la inmutabilidad incluso la pureza.
- Representa el destino del hombre desde abajo hacia arriba.
- La cima simboliza la evolución humana y la función psíquica del consciente que conduce al hombre al punto culminante del recorrido.

Estas puntualizaciones nos sirven para esclarecer las premisas sobre las que se construye la imagen de la montaña como evocadora de la idea de infinito en pintura y más concretamente en el siglo XIX. Tal y como ocurría con el mar la lectura y análisis de su valor correrán en paralelo a la evolución, al cambio de mentalidades y a la nueva sensibilidad hacia la naturaleza traída por el Romanticismo. La apertura a nuevas imágenes de la montaña sobretodo, como hemos constatado de la alta montaña, renovarán la imagen heredada de la misma inaugurando de esta manera una nueva simbología impregnada de nuevas connotaciones metafóricas e interpretativas que nos llevarán a hacer una relectura del tema⁵⁰.

La experiencia del infinito en montaña se asocia esencialmente a la preminencia de su verticalidad. Forma parte de ese “exotismo de la vertica” propagado en el siglo XIX y representado por los nuevos descubrimientos de la alta montaña ya comentados. El descubrimiento de su verticalidad nacerá de la conciencia de la imagen de la misma y de su asociación con nuestro espíritu interior. La montaña será como Baldine Saint-Girons recuerda lugar de experiencia de lo sublime⁵¹:

“*Sublime* ne signifie pas en premier lieu la grandeur, mais l’élévation, c’est-à-dire non une qualité propre à l’objet, mais un mouvement ascensionnel et une position relative : est sublime ce qui s’élève au dessus du moi, ce par rapport à quoi je me trouve en situation inférieure. Et l’antonyme exact du sublime est, dans cette perspective, ce qui s’abaisse, le bas.”

El paso de la llanura a la montaña, su ascensión, su dificultad en la subida, su proximidad a todo aquello que es espiritual favorecerá su trasvase a la dimensión de lo vertical y con ella a la sensación de infinito. Esto está cercano al instante poético que Bachelard nombra refiriéndose a Shelley⁵²:

“... la vie spirituelle est caractérisée par son opération dominante : elle veut grandir, elle veut s’élever. Elle cherche instinctivement la *hauteur*. Les images poétiques sont donc toutes, pour Shelley, des *opérateurs d’élévation*. Autrement dit, les images poétiques sont des *opérations* de l’esprit humain dans la mesure où elles nous allègent, où elles nous soulèvent, où elles nous élèvent. Elles n’ont qu’un axe de référence : l’axe vertical.”

La ascensión a la cima de estos lugares hasta entoces casi inexplorados por el hombre nos acercan a la comprensión de la sensación pictórica de infinito que el mismo motivo comporta. Los primeros alpinistas en su ansia de alcanzar el extremo de la montaña transforman ese recorrido en un camino interior en donde su aspiración reside en una superación de sus propios límites físicos y en la obtención de aquello que es elevado e inaccesible.

⁵⁰Estudio primordial en su género es el de Marjorie Hope NICOLSON, *Mountain gloom and mountain glory. The development of the aesthetics of the infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1959 que aborda desde la literatura el proceso de cambio en la percepción de la montaña desde el siglo XVII al XIX.

⁵¹Citado en Françoise CHENET-FAUGERAS, “La montagne, métaphore de la création poétique chez Victor Hugo”. En *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l’Europe au Japon*. Dirigido por André SIGANOS y Simone VIERNE. Grenoble: ELLUG, 2000, pág. 124

⁵²Citado en Marie Madeleine DAVY, *La montagne et sa symbolique*. Paris: Albin Michel, 1996, pág. 52.

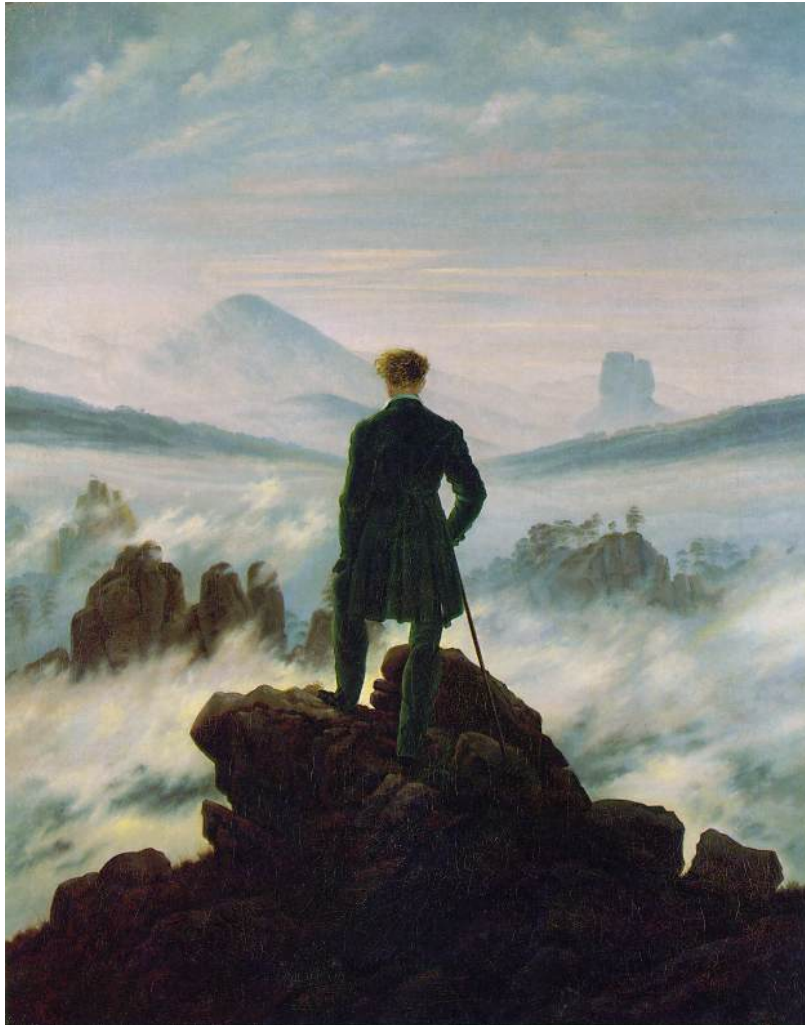


Figura 5.18: Caspar David Friedrich, *Promeneur sur une mer de nuages*. Hacia 1818. Kunsthalle, Hamburgo

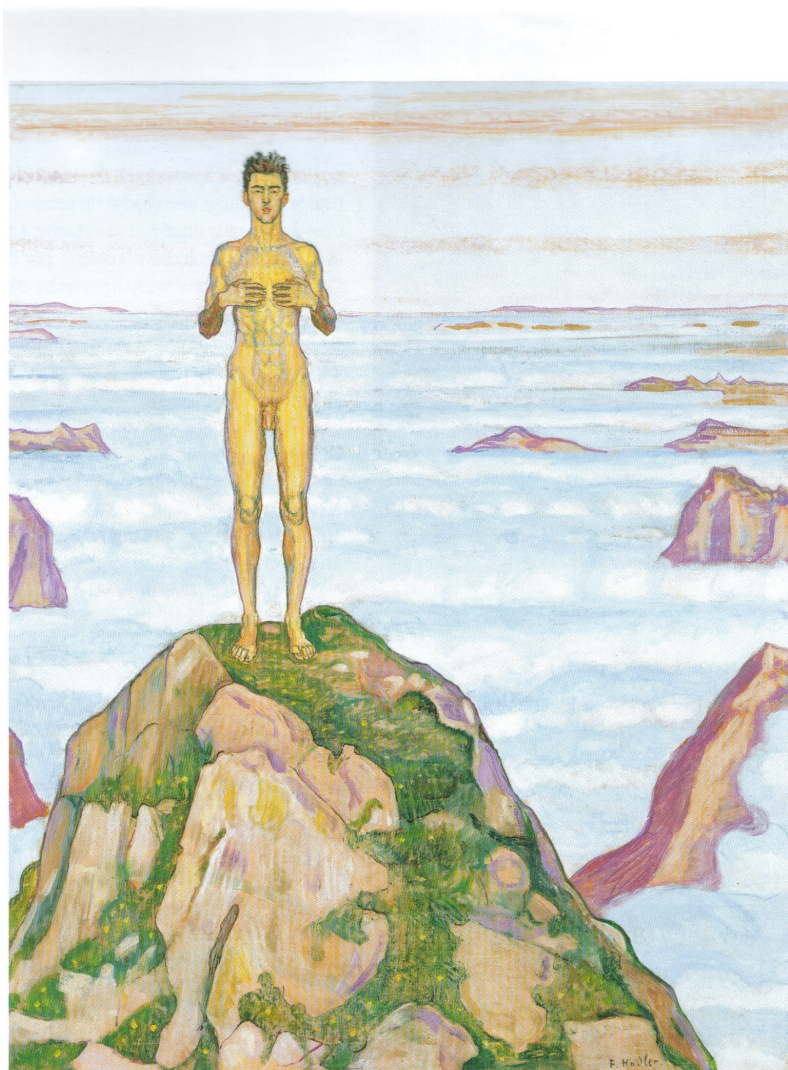


Figura 5.19: Ferdinand Hodler, *Regard sur l'infini*. 1902–03. Museo Cantonal de Bellas Artes, Lausanne

El filósofo y alpinista ginebrino De Saussure en las líneas que siguen de su libro *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Geneve de 1789* que tanto marcará a literatos y a científicos de la época describe la sensación que se experimenta al llegar a la cima de una montaña⁵³:

“Il arrive : ses yeux éblouis et attirés également de tous côtés, ne savent d'abord où se fixer; peu-à-peu il s'accoutume à cette grand lumière ; il fait un choix des objets qui doivent principalement l'occuper, et il determine l'ordre qu'il doit suivre en les observant. Mais quelles expression pourront exciter les sensations et peindre les idées, dont ces grands spectacles remplissent l'âme du Philosophe!”

El esfuerzo físico que representa la ascensión se compensa con la satisfacción que se obtiene al llegar arriba. Pero no solo De Saussure sino un amplio elenco de viajeros y exploradores ya desde el siglo XVIII nos dejarán testimonio en las páginas de sus libros y ensayos de las nuevas sensaciones experimentadas en sus recorridos y escaladas y que condicionados por los esquemas estéticos vigentes nos transmitirán los diversos sentimientos asociados a la montaña, entre los que se encuentra el infinito, entendidos desde las diferentes categorías estéticas establecidas. Comparativamente y dilatadamente en el tiempo observamos como tanto Caspar David Friedrich *Promeneur sur une mer de nuages* (Fig. 5.18). como Ferdinand Hodler *Regard sur l'infini* (Fig. 5.19). desde presupuestos estilísticos bien diferentes transmiten esa idea metafórica de ascensión espiritual y de celebración cósmica de la que hablabamos. Friedrich desde esa mirada interior de la que su obra hace gala aporta una novedad: desplaza esa armonía desaparecida en la naturaleza por la existente en la del hombre mismo. De ahí que se substituya la imagen de paisaje coherente de épocas precedentes por la de un espacio vacío e infinito en donde la naturaleza no aparece ya como Cosmos⁵⁴. Técnicamente se servirá del desplazamiento de la mirada del espectador, utilizando puntos de vista no realistas, para abrir el espacio de sus paisajes hacia el infinito en donde ya no hay una única perspectiva central sino varias. A esto hay que añadir el sentido trascendente que el pintor dio a sus paisajes. La significación espiritual que trató de transmitir en ellos la construyó en base a la experiencia mística en donde el cruce de lo inmanente y lo trascendente se logra a través de la contemplación de la naturaleza misma. El personaje de espaldas que contempla ese mar de nubes nos recuerda que su limitación terrena corre paralela a la infinitud de la naturaleza trascendente que contempla. El infinito de las montañas de Friedrich nace no ya de la percepción de lo inmenso sino de la experiencia del límite. Y fundamentan esa duplicidad interpretativa que anteriormente citabamos. Las siguientes palabras lo confirman:⁵⁵

“Le finestre di Friedrich (...) drammatizzano questa duplicità che era già nel neoplatonismo. sono la soglia, il limen, su cui si affronta la tensione tra un infinito, che è origine, fondamento, Grund, di tutte le forme, e un infinito che è Ungrund: un oltre abisso, un informe in cui tutto, a ogni istante, può precipitare”.

Volveremos a ello cuando hablemos de su infinito marino.

Las montañas metafísicas de Friedrich, por así llamarlas, nos han servido para ilustrar cómo se expresó el infinito en un primer período del Romanticismo. Progresivamente ese anhelo de alcanzar lo infinito, hasta ahora vinculado siempre a Dios y a la moral se substituirá por conceptos más laicos que harán referencia a la Humanidad o al Espíritu y serán abordados

⁵³Citado en Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*. Vol. XIV, *Geminae ortae*. Napoli: Giannini, 1973, pág. 345.

⁵⁴Ver Elisabeth DÉCULTOT, *Peindre le paysage. discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson, Charente: Du Lérot, 1996.

⁵⁵RELLA, *Il senso de la natura, il senso del mondo*, pág. 36.

desde diferentes propuestas estilísticas pero siempre tendrán como punto de arranque común su vinculación a la idiosincracia propia de la montaña.

Resumiendo podemos establecer sintéticamente las coordenadas sobre las que se conforma el sentimiento de infinito en montaña: La construcción de su idea se basa en su verticalidad y su interpretación se estructura en dos grandes tipologías:

- El infinito trascendente. Se fundamenta desde su verticalidad en donde la tendencia ascensional y descenso pone en evidencia la gravitación terrenal del hombre y su relación con el más allá. La sublimación de fuerzas que comporta el movimiento ascensional hacia la cima entraña una búsqueda de espiritualidad y un encuentro con Dios. No sólo es una ascensión física sino también moral y espiritual. Más allá de lo inaccesible está Dios, lo eterno y lo infinito. Su belleza seduce porque sabe manifestar tanto lo invisible como lo desconocido.
- El infinito espacial. La experiencia del límite que proporciona la contemplación desde la cima de una montaña implica una sensación inesperada para el que observa. La línea del horizonte ofrecida al espectador va más allá de su propio límite y crea una visión distorsionada del panorama creándose una especie de borrachera de infinito en donde el ojo va más allá de lo que verdaderamente ve. La experiencia se logra por el cruce de dos actitudes opuestas que dan lugar al sentimiento de grandeza y por vinculación al de infinito:

Elevación de la mirada del observador obligado por el punto de vista alto de la montaña.

Libertad ofrecida al ojo del espectador por la extensión del panorama ofrecido.

5.3.2. El desierto

Otro lugar simbólico, considerado extremo en el siglo XIX será el desierto. Su valorización discurrirá en paralelo a los nuevos descubrimientos geográficos y a las conquistas coloniales acaecidas en la época que darán un cambio en la percepción que sobre el mismo se tenía en Occidente. Dejará de ser un lugar desconocido, salvaje y marcado por la desolación y se iniciará lo que podríamos llamar metafóricamente su colonización. Este cambio en el imaginario occidental llevará a muchos escritores y artistas de la época a ceder a su seducción y a encaminarse hacia Oriente donde hallarán imágenes hasta entonces tan sólo soñadas y desconocidas del mismo. De ahí que su representación sólo pueda ser interpretada desde su contexto histórico. El desierto será para los viajeros del siglo XIX que lo recorrieron una construcción mental antes que una realidad. Y es que su imagen hasta el momento estaba claramente asociada a la historia, a la religión y al mito y así era interpretada. El paisaje oriental será para estos viajeros un lugar de contrastes como afirma Isabelle Daunais⁵⁶:

“Là où l’Europe est sombre et froide, l’Orient est lumineux et chaud ; Là où l’Europe est grise, l’Orient est coloré ; là où l’espace occidental est balisé, encerclé, mesuré, les terres orientales sont immenses et dépourvues de frontières.”

La popularización de su espacio provocará una reinterpretación de su valor, ofreciendo nuevas propuestas que darán lugar al surgimiento de toda una pléyade de artistas orientalistas que atraídos por la fascinación de Oriente adoptarán nuevas propuestas estéticas⁵⁷. En

⁵⁶Isabelle DAUNAIS, *L’art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient (XIX siècle)*. Saint Denis: PUV, 1996, *L’Imaginaire du Texte*, pág. 31

⁵⁷En relación a la pintura orientalista española ver el catálogo de la exposición [FUNDACIÓN BANCO EXTERIOR \(ORG.\)](#), *Pintura orientalista española, 1830-1930*. 8 junio - 22 julio 1988. Madrid: Fundación Banco Exterior,

literatura⁵⁸ por analogía ocurrirá lo mismo aunque no se conformará una escuela de manera tan precisa pero sí que dará lugar al nacimiento de todo un elenco de propuestas personales que tendrán como denominador común a Oriente y será éste como tema y no su estilo quien los reagrupará en la corriente orientalista de manera más o menos homogénea haciendo gala de un vocabulario visual particular en donde el desierto como paisaje ocupará un lugar destacado. Para tratar de comprender la novedad que el espacio oriental y el desierto representaron en el siglo XIX debemos valorar la relación que con la naturaleza mantuvieron los artistas. Es significativo por ello recordar que ya la pintura religiosa de la Edad Media, como después la del Renacimiento establecieron con Oriente como en el siglo que tratamos no una relación histórica sino espacial. Y este es el punto desde el que partimos. Cuando los pintores orientalistas representan la naturaleza adoptan una actitud de exploradores y conquistadores lo que determina su relación con la misma. Su percepción de la realidad queda asociada a las nociones preexistentes de Oriente basándose en los textos que han legitimado su imagen pero no por ello dejando de transmitir en sus representaciones un halo de creatividad personal que lo personifican como ocurrirá con la pintura de Delacroix o de Fromentin en Francia o ya a principios del siglo XX Muñoz Degraín *La gruta de los profetas* (Fig. 5.20) en Valencia los cuales intentan captar en sus cuadros la inmediatez de la experiencia y las fluctuaciones de la acción en el espacio.

A ese espacio descubierto se unirá el contacto con las poblaciones que lo personifican. Por un lado la relación con la naturaleza será armónica, inspirada en los ideales de Rousseau, teniendo en cuenta la dimensión del pasado de Europa, sus monumentos antiguos, sus héroes retratando con ello un ambiente calmado y pacífico. Por otro lado la naturaleza se expresará dominante, subversiva obligando al hombre a someterse a sus leyes. Bajo esta doble percepción se desarrollarán representaciones figurativas que mistificarán Oriente desde la óptica de la utopía o desde una realidad cruel que contrastará con la del pintor. Dentro de la variedad de la pintura orientalista el tema del desierto ocupa un lugar privilegiado. Observamos que será representado desde distintas perspectivas. Habrán pocos ejemplos en donde prevalezca el desierto como paisaje sin ser un elemento más del cuadro. Las más significativas en este sentido son:

- Como lugar terrorífico y de fatalidad (Fig. 5.25).
- Como expresión de la dominación de la naturaleza sobre el hombre por la superioridad de sus elementos. El tema de la sed (Fig. 5.22) o de las tormentas lo preludiarán.
- Como dualidad temporal entre dos épocas en donde la visión romántica de la libertad de los nómadas es entendida como una historia lineal de movimiento perpétuo (Fig. 5.21).

DL 1988 y a nivel europeo los siguientes estudios generales Margaret TOPPING (Ed.), *Eastern voyages, Western visions : French writing and painting of the Orient*. Bern: Peter Lang, 2004; —, *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)*. Venezia: Marsiglio, 1998; —, *Les Orientalistes : peintres voyageurs, 1828-1908*. Courbevoie: ACR, 1983; —, *Peinture Orientaliste*. Bruxelles: Laconti, 1982; —, *L'Espace et l'autre : la peinture orientaliste française et anglaise du 19e siècle : analyse critique*. Tesis de Licenciatura, Université de Paris 1, 1986

⁵⁸Ver Alain BUISINE, *L'Orient voilé*. Mayenne: Zulma, 1993; —, *Images de l'Orient au XIXe siècle*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1992; —, *L'Exotisme*. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion, 7-11 mars 1988. Université de la Réunion, Faculté des lettres et sciences humaines (Org.). Saint Denis, Ile de la Réunion; Paris: Diffusion Didier-Erudition, 1988; —, *Eastern voyages, Western visions : French writing and painting of the Orient*; —, *Le désert, un espace paradoxal*. Actes du colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001. Centre de Recherches Michel Baude. Littérature et spiritualité (Org.). Berna: Peter Lang, 2003; —, *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX siècle)*; —, *Ecritures du désert. Voyageurs et romanciers anglophones XIX-XX siècles*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005; —, *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992



Figura 5.20: Antonio Muñoz Degrain, *La gruta de los profetas*. 1912. Museo de Bellas artes San Pío V, Valencia



Figura 5.21: Léon Adolphe Auguste Belly (1827–1877), *Peregrinos yendo a la Meca*. Musée d'Orsay, París

Avanzado el siglo la representación del desierto en los pintores de la segunda mitad del siglo XIX basculará entre la abstracción de lo real y la invención. Los pintores experimentarán la pintura a través del espacio por eso el tratamiento del desierto en muchos de sus cuadros, a pesar de que todavía se inscriben dentro de un recién descubierto imaginario narrativo, anticiparán ciertas tendencias pictóricas⁵⁹ como el desplazamiento del infinito logrado a través de las gradaciones, el desbordamiento de los objetos fuera de su marco o la desaparición de la profundidad, que posteriormente se desarrollarán más ampliamente con el paso del siglo.

Pero dejando a parte las corrientes estilísticas en las que se circunscribe la representación del desierto en el siglo XIX y desde la óptica que aquí interesa quien verdaderamente abrirá los ojos a su magnificencia será el científico Alexander von Humboldt que en su obra *Über di Steppen und Wüsten* (1807) más allá de su contenido propiamente científico revelará el sentido estético del mismo. Sus palabras traducidas y citadas por Rosario Assunto lo ponen en evidencia⁶⁰:

“Uno crede di avere dinanzi a sé lo sconfinato Oceano. Al paridell’Oceano la steppa colma il nostro animo col sentimento della infinità, e per mezzo di questo sentimento come svincolando dalle impressioni sensibili, con eccitazioni spirituali di ordine più elevato. “

De este modo es cómo el desierto pasará a ser reconocido como sentimiento estético ofreciendo con ello una lectura del mismo en donde el vacío, la inmensidad, la soledad, la desolación, la muerte y el infinito serán sus imágenes más representativas.

Eugène Fromentin⁶¹ que supo transmitirnos tanto la imagen visual como literaria del desierto nos lo describió así⁶²:

“tableau ardent et animé composé de soleil, d’étendue et de solitude”

La analogía hecha entre naturaleza desértica y obra de arte reiteran lo que venimos de aseverar: El desierto sugiere una emoción estética⁶³.

“Le paysage désertique, en dépit de son caractère amorphe, anémique, n’est donc pas incompatible avec une émotion propement esthétique. Il révèle au contraire une esthétique à l’opposé de la dominante pittoresque (...) et des exigences de la couleur locale (...) l’étendue et la solitude du désert gèrent une esthétique nouvelle, initient à une émotivité nouvelle.”

La poesía intrínseca que el desierto como paisaje puede despertar, su apreciación y su interpretación es lo que aquí pretendemos destacar no sin por ello olvidar el sentido que la experiencia del mismo ha suscitado a lo largo de la historia de su representación. Encontramos que los valores que lo definen y que le dan expresividad como paisaje son: Las cualidades inherentes que conforman su espacio tanto en su extensión como en su forma, su color y su relación con la luz que ayudan a materializarlo, la contradicción de sus propios elementos que lo convierten en imagen paradójica, su sonoridad y su aridez y monotonía.

⁵⁹DAUNAIS, *L’art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient (XIX siècle)*, pág. 11

⁶⁰ASSUNTO, *Il paesaggio e l’estetica*, pág. 23

⁶¹Ver A. OLLIVIER, *Eugène Fromentin, peintre et écrivain (1820-1876)*. La Rochelle: Impr. rochelaise, 1903; —, *La Vie et l’œuvre d’Eugène Fromentin*. Courbevoie (Paris): ACR, 1987; —, *Un été dans le Sahara*. Paris: Michel Lévy frères, 1857.

⁶²Guy BARTHÉLEMY, *Fromentin et l’écriture du désert*. Paris: Critiques littéraires, 1997, *L’Imaginaire du Texte*, pág. 136

⁶³Ibid.



Figura 5.22: Eugène Fromentin, *Le Pays de la soif*. Hacia 1869. Musée d'Orsay, París



Figura 5.23: Pietro di Sano (1406–1481), *La penitencia de San Jerónimo*. Musée del Louvre, París

La determinación de su valor tendrá un sentido funcional y representativo. Su peculiaridad radicarán en su propia ilisibilidad⁶⁴. De ahí que las interpretaciones que sobre el mismo se han hecho, hayan sido enfocadas principalmente desde la hermenéutica orientalista y religiosa asociadas a posturas introspectivas, meditativas y por así llamarlas incluso romanescas. Esa “inmensité intime” y ese “espace du dedans”⁶⁵ que Bachelard aludía al referirse al desierto, ilustran la contrariedad que la lectura de su imagen puede provocar. Esta paradoja argumentativa enriquece su interpretación ya que ofrece a quien decide evocar su belleza, como ocurre con el mar, la oportunidad de realizar diferentes aproximaciones. Desde la perspectiva de su historicidad como motivo de representación resumimos las asociaciones tradicionales que al desierto se le han dado⁶⁶:

- Espacio de origen y de revelación así como de castigo y de catástrofe histórica.
- Lugar de pérdida o reencuentro.
- Imaginario metafísico representado por Dios, el infinito o por la misma condición humana.
- Símbolo de profundidad, libertad y soledad.

⁶⁴BARTHÉLEMY, *Fromentin et l'écriture du désert*, pág. 42

⁶⁵Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 17

⁶⁶Wystan Hugh AUDEN, *The enchafed flood or the romantic iconography of the sea*. London; Boston: Faber and Faber, 1949, págs. 22 y 23

En un principio la imagen del desierto será la transmitida por las creencias cristianas occidentales que lo vincularán a conceptos tales como la vida contemplativa y ascética oponiéndolo a la vida civil. En el siglo XVI estos matices se irán modulando y con los cambios acaecidos con la Reforma se dará una nueva percepción del desierto. Ya en las últimas décadas del siglo XVI y principios del XVII⁶⁷ el cambio en la mentalidad de la época y en la manera de entender la espiritualidad propiciará el rechazo del desierto como tema privilegiado y se abogará por un acercamiento del individuo a la sociedad civil. El siglo XVIII⁶⁸ tampoco será el siglo del desierto, más bien será entendido como escenario romanesco con la intención de exaltar con sus imágenes la de quien las contempla o lee sus descripciones. Se producirá una descristianización del tema del desierto tomando resonancias filosóficas. El siglo XIX aportará al desierto toda una metonimia de significados que darán un giro diferente a la imagen heredada del pasado. Se producirá un reciclaje del sentido metafísico transmitido hasta el momento. Partiendo de los valores que la mentalidad cristiana había difundido se encaminará hacia concepciones más filosóficas, existenciales y estéticas en donde la experiencia de la nada del desierto y de su ilimitación darán lugar a nuevas proposiciones. En este sentido es donde la asociación de infinito y desierto tiene cabida. La extensión ilimitada del desierto tiene la capacidad de reflejar lo imposible y lo inexpresable. Quien se encuentre en él tiene la ocasión de encararse con el infinito: El tiempo parece fijo, no hay movimiento aparente ni ruidos. Situados ante la infinitud exterior del desierto tenemos la impresión de que se produce una trasposición de nuestro infinito interior. Se cruzan dos infinitos. La nueva apreciación del desierto como experiencia estética aportada por Humboldt lo convertirán en tropo del infinito. La fascinación del mismo será entendida desde el sublime matemático o como lo definió Schiller “el sublime contemplativo”⁶⁹:

“Il senso della propria vulnerabilità, quel sentirsi come sperduti, esposti al disagio, al male, alla morte, diventa allora piacere per un amore di conoscenza che ci fa mettere a dura prova il nostro sentimento vitale; e ci spinge verso l'ignoto della natura, verso il pericolo di sofferenza e di morte che la natura, nella propria immensità, tiene celato. Ansia di portare sempre più avanti il nostro sguardo, e immedesimarci con l'infinito nella gioia di sapere che cresce infinitamente su stesso, e sormonta gli ostacoli della nostra insufficienza al cospetto del mondo.”

Pero partiendo de esa duplicidad que el tema del desierto ofrece en el siglo XIX encontramos que su significado para los pensadores de la época⁷⁰ se mueve entre ese discurso íntimo del que hablábamos que representan los poetas y pintores que quisieron tomarlo como modelo y la idea de espiritualidad libre, de separación de la religión que los pensadores de la historia apreciaron en él a su vez.

El binomio desierto e infinito entendido desde su sublimidad y desde la captación experiencial de su espacio transmitirá la imagen de la desorientación, de la pérdida referencial que llevará contradictoriamente a una búsqueda interior metafísica que se materializará en diferentes interpretaciones según los ojos del espectador que lo contemple. Ello manifiesta una vez más que la llamada del misterio del infinito se vincula con el contacto de la naturaleza misma. Esa unión con ella y las fuerzas cósmicas que lo circundan lo convertirán en un lugar tanto de trascendencia como de immanencia en donde yendo más allá del límite se llegará a

⁶⁷Bruno PETEY-GIRARD, “Modulations sur le refus du désert dans les années 1580 : La Noue, Du Vair, Montaigne”. En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, pág. Ver

⁶⁸Nicolas BRUCKER, “Pensée et représentation du désert”. En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, pág. Ver

⁶⁹Ver ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, pág. 339

⁷⁰Laudice RÉTAT, “Le désert, «grammaire de l'Éternel» : Lamartine, Quinet, Renan”. En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, pág. Ver



Figura 5.24: Giovanni di Pietro Spagna (vers 1450–1528), *San Jerónimo en le desierto* (parte de la predela del retablo de la iglesia de Montesanto en Todi). Museo del Louvre, París



Figura 5.25: Gustave Achille Guillaumet (1840–1887), *El desierto*. Museo de Orsay, París

la construcción de una idea de infinito espacio-temporal teniendo en cuenta la relatividad de su noción y la posición del espectador y que representará la pulsión de la conquista, de la dominación, del deseo de trascendencia o de regresión. La materialización del infinito en el desierto estará impregnada tanto de valores materiales como espirituales y estéticos. Esta constatación nos permite afirmar que el infinito del desierto alcanza el infinito interior de quien lo siente y lo contempla y que se expresará desde la contradicción que irradia la categorización de su sublimidad. Tomando prestado del análisis literario de Bakhine⁷¹ la noción de “chronotope” que determina la conexión espacio temporal que pone en relación la obra de arte con la realidad ilustramos lo explicitado y constatamos cómo los viajeros occidentales decimonónicos aportarán al imaginario de la infinitud del desierto una percepción nueva en donde el encuentro entre la civilización y el mundo hasta el momento infranqueable del desierto marcarán la interacción entre lo desconocido y lo conocido provocando esa duplicidad de sentimientos contradictorios entre angustia y libertad que la paradoja del desierto comporta y que el concepto de infinito sabrá representar. Catherine Delmas así lo refleja⁷²:

“La frontière à l’orée du désert est une chronotope marquant un passage entre le monde fini et l’infini, le connu et l’inconnu, l’histoire et le mythe (...) et une transcendance physique et mentale, l’accomplissement de soi passant par le franchissement d’un seuil, la découverte de l’ailleurs et une expérience d’altérité. Le désert apparaît donc comme un au-delà de la limite, spatiale, temporelle, physique et mentale, associant infini temporel et immensité. Il attire et fascine mais effraie également, parce qu’il est à la fois promesse de libération et angoisse devant l’inconnu.”

El infinito del desierto se leerá desde su horizontalidad y entrañará distintas aproximaciones. La extensión indefinida de su superficie y la ausencia de vectorialización y de orientación interna lo caracterizan. La imagen de su infinitud se construirá en base a la dimensión de su horizontalidad que será quien logre la sensación de profundidad. La vastedad e ilimitación de su espacio lograrán engullir la mirada del espectador hacia su infinito. Hay un desbordamiento del límite⁷³ y ello crea una sensación abisal que se traspone claramente en la de infinitud. Es la verticalidad negada citada por Guy Barthélemy⁷⁴ al referirse al desierto de Fromentin. Técnicamente y a partir sobretudo de la segunda mitad del XIX habrá una tendencia a anular la profundidad creando espacios en donde los puntos de referencia de los objetos serán relativos y el infinito ya no será consecuencia de un punto de fuga sino que se construirá gracias a la variación de los colores, el paso de una forma a otra o en el espacio situado entre los objetos⁷⁵.

Se ha alegado la pobreza de la metonimia del desierto y su recurrencia a las redes metafóricas marinas para su análisis. Monique Brosse⁷⁶ nos recordaba las analogías que con el mar tiene el desierto admitiendo que ambos se caracterizan por compartir el mismo contacto con el tiempo y el espacio además de su misma monotonía y esterilidad. Compartimos esta constatación no sin destacar que existen diferencias⁷⁷ de base que evidencian que se trata de dos figuras diferentes con características intrínsecas que las definen. Incluso nos atrevemos a

⁷¹ Citado en DELMAS, *Ecritures du désert. Voyageurs et romanciers anglophones XIX-XX siècles.*, pág. 109

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ver BARTHÉLEMY, *Fromentin et l’écriture du désert*, pág. 46

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 66

⁷⁵ Referencia de Rosalind Krauss citada por DAUNAS, *L’art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient (XIX siècle)*, págs. 37

⁷⁶ Monique BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, pág. 170

⁷⁷ Ver el estudio de AUDEN, *The enchafed flood or the romantic iconography of the sea*, págs. 24-27 que analiza las semejanzas y las divergencias del mar y el desierto en el Romanticismo.



Figura 5.26: Maxime Noire (1861–1927), *El espacio. Desierto del Sahara*. 1900. Museo del Quai Branly, París

manifestar que en algunos aspectos son opuestos. Mientras que en el desierto hay silencio en el mar hay sonoridad, mientras que el desierto rezuma inmovilidad y sequedad, el océano es movimiento y es agua. Asociando las características que definen a ambas figuras constatamos que desde su aspecto espacial es la manifestación paisajística más próxima a la representación del infinito. Eugène Fromentin utilizó la transposición marina de su experiencia desértica en muchas de sus descripciones⁷⁸:

“Au-delà, entre la côte d’Afrique et le ciel infini, la mer s’étendait à perte de vue comme un désert bleu.”

La contemplación del mar le recuerda el infinito del desierto⁷⁹:

“L’endroit était particulièrement désert, la falaise y était plus haute, la mer plus vaste et plus conforme à l’idée qu’on se fait de ce bleu désert sans limites et de cette solitude agitée (...) Au-delà commençait la grande mer, frémissante et grise, dont l’extrémité se perdait dans les brumes. Il fallait y regarder attentivement pour comprendre où se terminait la mer, où le ciel commençait, tant la limite était douteuse, tant l’un et l’autre avaient la même pâleur incertaine, la même palpitation orageuse et le même infini. Je ne puis vous dire à quel point ce spectacle de l’immensité répétée deux fois, et par conséquent double étendue, aussi haute qu’elle était profonde, devenait extraordinaire.”

Por tanto podemos señalar las siguientes precisiones en torno a la percepción del infinito en el desierto. Valga la siguiente tipología:

1. El infinito del desierto se construye en base a su horizontalidad. Encontramos los siguientes tipos:
2. El infinito Espacial.
 - Caracterizado por la ausencia de límites y por la amplitud de su espacio. Su vastedad obliga al pintor a repensar el espacio y convierten su imagen en el arquetipo de la experiencia metafísica.
 - La dilatación, la indeterminación y las características morfológicas de su espacio dan lugar a una percepción subjetiva e interiorizada del mismo que se traduce en toda una simbología de la libertad existencial⁸⁰. La sensación de infinito se apoya por lo tanto en la imagen del error sin fin.

⁷⁸Citado en Michel VIEGNES, “Vide et plénitude dans l’expérience du désert chez Fromentin”. En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, pág. 344

⁷⁹Ibíd., págs. 337–348

⁸⁰Ver AUDEN, *The enchafed flood or the romantic iconography of the sea*, págs. 26 y 27

- La experiencia del límite marca el punto de inflexión entre lo conocido y lo desconocido y viene representado por la imagen del viaje a través de un lugar extremo como lo es el desierto que no permite alcanzar el infinito pero sí representarlo.

3. Infinito Temporal

- Partiendo del concepto que del tiempo se tendrá en la época: la sacralización del tiempo de los orígenes y el caminar hacia el futuro. El desierto se comprende desde dos vertientes diferentes:

Según su esencia misma que lo relaciona con lo permanente, lo eterno, lo inmutable y lo se equipara claramente con el discurrir del tiempo.

Según la historia que nos remite continuamente a la idea de ruptura y renovación.

- Su infinito se materializa en la imagen de eternidad y de absoluto que evocan el paso del tiempo y nos llevan al recuerdo de tiempos primitivos que se repiten sin fin.
- Lo caracterizan el vacío, el silencio que lo impregna y la falta de ubicación. Lo cual provoca la continua construcción de referentes en los que asirse y orientarse.

4. Infinito Trascendente

- Lo crea la dimensión espiritual de la experiencia del vacío.
- Es una especie de terror sagrado que desde la óptica de lo sublime y asociado a la vastedad de su espacio y a la sensación de pérdida y de desorientación que ello provoca, ayudan a crear una reorientación interior y metafísica que se traduce en la expresión de todo un elenco de sentimientos claramente interiorizados que ilustran el concepto de infinitud y que son resultado del contacto con la naturaleza misma.
- La meditación del paisaje desértico conlleva a la revelación misma.
- La experiencia de la nada se abre a toda una metafísica de la espiritualidad unida a las nociones de eternidad y de inmensidad y simbolizada a su vez en la metonímia del cielo, Dios y desierto entendido como lugar de relación con Dios⁸¹.

5.3.3. La llanura

La llanura como espacio abierto e ilimitado será también un lugar emblemático para la expresión de la idea de infinito tanto en literatura como en pintura. Quizás no formando parte de una tipología temática tan precisa como lo fueron el desierto y la montaña en el siglo XIX ni siendo contrincante de la pintura del mar ni lugar extremo pero sí sujeto de representación habitual entre la pintura del momento. La dualidad entre los espacios de montaña y los de llanura es la primera clave de interpretación para establecer las características que la definen. Partiendo de su diferenciación territorial podemos conformar la imagen global de la misma adoptando como base sus características físicas y la concepción misma de su espacio. Estas características son: Su uniformidad morfológica, su extensión territorial, su apertura proyectiva que aleja la línea del horizonte y sus connotaciones espirituales, mentales y arquetípicas en su valoración simbólica.

Estas coordenadas interpretativas nos llevan a su vez a esclarecer su imagen tradicional enriquecida tal y como ocurre con el mar, el desierto y la montaña por la sedimentación de todo un elenco de connotaciones ligadas al imaginario cultural, literario y social de la época.

⁸¹Ver BARTHÉLEMY, *Fromentin et l'écriture du désert*, pág. 26



Figura 5.27: Théodore Rousseau (1812–1867), *La llanura delante de los Pirineos*. Museo del Louvre, París

La llanura será entendida no como proceso de conocimiento sino asociada al reconocimiento de una serie de tópicos que fundamentarán su valor como símbolo. Siendo el más representativo su espacio ilimitado. Su monotonía y extensión diluidas en un primer plano, en donde no aparece nada relevante o singular en particular que interese ofrecen en cambio desde su horizonte un campo abierto a la. La belleza de su conjunto, su desnudez y monotonía la propician y dejan libre. Será una naturaleza contemplada como magnífico espectáculo y estará ligada a la belleza, a la gracia serena y a la cooperación humana alejándose de la parte inhóspita o poco acogedora o incluso terrorífica que otros paisajes como el desierto transmitían.

La calificación estética de la llanura se enmarca dentro de lo bello ornamental limitado y aprehensible cercano a la medida humana para penetrar en un espacio desmesurado, engrandecido que se sitúa dentro de lo sublime. La llanura simboliza lo sensible, la conciencia común⁸² y se construye en la horizontalidad de su monotonía. Desde el punto de vista de quien la admira en vertical se abre todo un juego de descubrimientos que traslucen una especie de geografía imaginaria que provoca el abandono de su realismo material dejando traslucir en cambio todo un juego de percepciones interpretativas subjetivas. Su horizontalidad en oposición a la verticalidad de la montaña, su referente estructural, determina su espacio tanto físico como simbólico⁸³:

“La plaine et la vallée correspondent au corps et l’âme, dont le lieu coïncide avec l’horizontalité. Un tel espace se traverse. Cependant on peut y vivre et mourir. Quant à la verticale, elle annonce l’approche de la profondeur, de la proximité du *pneuma*, c’est-à-dire de l’esprit.”

La inmovilidad de su espacio queda vinculada al cruce espacio-temporal de su figura y es este quien determina su vinculación con la idea de infinito. No sólo es arquetipo de imagen del infinito espacial sino que su monotonía, uniformidad y su indeterminación enlazan con la infinitud del tiempo. Muy próxima al desierto en su estructura la llanura desde su horizontalidad ayuda a percibir la sensación de infinitud. Hace corpórea su experiencia sensible. Su panorama vasto, en ocasiones devastado e inaccesible se relaciona con la inmensidad y la grandeza sensaciones conectadas con el infinito y la categoría de lo sublime. Sánchez Munain⁸⁴ nos recordaba cómo junto al mar y vinculada a su horizontalidad la llanura es signo de grandeza y se asocia con la sublimidad de su belleza. Simulacro de infinito la imagen de la llanura no es sólo un sentimiento proyectado en la extensión de su espacio sino que es objeto de una interrogación personal e interna⁸⁵. Entran en juego todo un elenco de preguntas existenciales asociadas a la existencia y al misterio de lo invisible y del paso del tiempo. La llanura se descubre como medio adecuado para hacer surgir revelaciones existenciales. Las cualidades que la singularizan se asociarán con los sentimientos de libertad, fortaleza, osadía y conciencia del propio valor y vacío.

En este sentido la llanura, como ya lo habían hecho los otros modelos de naturaleza que hemos analizado, será tema recurrente de lo infinito y de lo ilimitado. En el siglo XIX la búsqueda de su forma llevará a establecer una asociación entre infinito e indefinido⁸⁶. El segundo ayudará a construir el primero. Quien mejor ilustra esta tendencia es Giacomo

⁸²Ver DAVY, *La montagne et sa symbolique*, pág. 47

⁸³Ibíd., pág. 48

⁸⁴Ver José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, págs. 178 y 179

⁸⁵Ver Luciano DE GIUSTI, “L’immagine della pianura nel cinema italiano. Paesaggi di ieri e di oggi”. En *Voci delle pianure*. Dirigido por Peter KUON y Monica BANDELLA. Firenze: Franco Cesati, 2002, pág. 134

⁸⁶Ver José Vicente SELMA, *Imágenes del naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia: Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 1995, pág. 96



Figura 5.28: Eugène Delacroix, *Amplia llanura bajo el cielo del ocaso*. vers 1849. Museo del Louvre, París

Leopardi que en su Zibaldone transmitió una idea de infinito nacida no de la experiencia del inmenso sino de la del límite⁸⁷ y en donde la es clave para dar forma a lo invisible⁸⁸.

“Ma Leopardi era andato forse ancora più là. “Il potersi spaziare coll’immaginazione riguardo a ciò che non si vede” introduce a una *noiesi dell’immaginazione*, a un sapere dell’image che si propone constitutivamente di rendere visibile l’invisible: di dare *forma* e *immagine* a ciò che è senza formamesenza immagine, e che, secondo Platone, solo in sogno, quasi in un delirio, potevamo figurarci in modo “bastardo e adulterino”.”

En su poema *L’Infinito* Leopardi da una noción negativa de infinito en donde el paisaje y la naturaleza se interiorizan y pasan a formar parte del espíritu del poeta.

Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l’eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e ’l suon di lei. Così tra questa
Infinità s’annega il pensier mio:
E ’l naufragar m’è dolce in questo mare.
Leopardi: *L’infinito* 1819.

Es una noción de las dos interpretaciones ofrecidas por el sentimiento de lo sublime que como Rafael Argullol expone “el Yo quedaba *enfrentado* al mundo, presentándosele dos opciones, “disolverse en él o abolutizarse, ensimismándose y rompiendo su relación con la realidad exterior... percepción trágica de la escisión entre ambos. Las opciones son diversas, Hölderling, con su disolución mítica del Yo en la naturaleza, Leopardi, con su ensimismamiento frente a un cosmos negativo⁸⁹.”

Italo Calvino reflejará claramente esa trasposición de indefinido en infinito de Leopardi⁹⁰:

“El hombre proyecta su deseo en el infinito, sólo siente placer cuando puede imaginar que aquel no tiene fin. Pero como la mente humana no logra concebir el infinito, más aún, retrocede atemorizada ante su sola idea, no le queda sino contentarse con lo indefinido, con sensaciones que al confundirse una con otra crean la impresión de lo ilimitado, ilusoria pero sin embargo placentera. Leopardi parte pues, del rigor abstracto de una idea matemática de espacio y tiempo y la confronta con el indefinido, *vago fluctuar de las sensaciones*. El problema que Leopardi aborda es especulativo y metafísico, la relación entre la idea de infinito como espacio absoluto y tiempo absoluto y nuestro conocimiento empírico de espacio y tiempo.”

Leopardi ha intuido el infinito espacial producto de la negación de la realidad física a la que estaba acostumbrado. Se revela con ello el límite entre la inmensidad de la naturaleza y la limitación de la vida humana.

La llanura desde la apertura y la amplitud de su espacio logra captar el interés del que la observa hacia el aire del ambiente, las turbulencias surgidas por los cambios de temperatura y luz marcados principalmente en el amanecer y el atardecer. Vinculada principalmente a

⁸⁷Ver RELLA, *Il senso de la natura, il senso del mondo*, pág. 38

⁸⁸Ibid.

⁸⁹Citado en SELMA, *Imágenes del naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*, pág. 101

⁹⁰Ibid., pág. 99

la extensión del cielo (Fig. 5.28) como ocurre con el espacio marino desde su simplicidad ofrecerá los ejes necesarios sobre los que sustentar la idea de infinito. Pero entrado el siglo XIX se abandonará esa “*impatience des limites*” metafísica ilustrada por los pintores y literatos del primer Romanticismo para pasar a “*une transcendance du vide*” que se corresponde con el horizonte negativo de Collot⁹¹ conectado al imaginario postromántico de la naturaleza en donde el vacío es la meta de los artistas. Se abandona la búsqueda de sentido metafísico del infinito para ir en su búsqueda a través de los horizontes bajos y planos característicos de la llanura. Carmen Pena por asociación a la pintura española de fines del XIX nos recuerda como ésta explota las características repetitivas de sus elementos para hacer visible la idea de infinitud. Recuerda las palabras de Azorín⁹²:

“Y de nuevo el llano se ofrece a nuestros ojos, inmenso, desmantelado, infinito en la lejanía. . .”

Los cambios introducidos en el paisaje español por Carlos de Haes así como los nuevos rumbos que adoptó con la llegada del fin de siglo y las teorías de los institucionistas convierten la representación de la llanura en tema apreciado por sus discípulos⁹³. En el contexto europeo también ocupará un lugar iconográfico importante enmarcándose dentro de concepciones más técnicas que reflejarán un recorte de la perspectiva se acercarán al paisaje de la bidimensionalidad en donde ya no se construirá un infinito encerrado en sí mismo encaminado hacia lo invisible y lo indeterminado sino que será en palabras de Collot⁹⁴ un “*mauvais infini*” en el cual la “*perte de vue*” no recibe ninguna compensación metafísica (Fig. 5.29).

Resumimos las coordenadas del infinito de la llanura en los siguientes puntos: Su infinitud se construye desde su horizontalidad y su imagen evoca la idea de infinito espacial como campo abierto a la ofreciendo un amplio catálogo de imágenes que logran mimetizar con su entorno.

5.3.4. El cielo

El cielo como espacio constituirá en la pintura del siglo XIX un gran descubrimiento. En el seno de la tradición pictórica occidental su figura como elemento clave en la composición es reciente. Con anterioridad a penas es motivo más bien es fondo o superficie de aparición⁹⁵:

“Un síntoma de plena y madura observación del paisaje lo podemos hallar en la ampliación de la superficie del cielo y su importancia en el efecto de la pintura. Si existe algo que no puede considerarse como cosa “finita” es precisamente el espacio, y por ello fue tenido, en la manera de mirar primitiva, como vacío y sin importancia, pura y simplemente como si no existiese. Para los grandes pintores del siglo XVII, para Claude, A. Cuyp y Jacob Ruysdael, el cielo significaba mucho y los indicios de observación de las nubes y de los efectos de luz en las obras de Jan van Eyck, Dirk Bouts y Altdorfer, pueden ser considerados como un avance en aquel sentido.”

Y es que el cielo determina el paisaje, lo constituye como espacio limitado pero no finito⁹⁶. Una vez que se valoró esta premisa su manera de concebirlo en pintura comenzó a cambiar.

⁹¹Ver Michel COLLOT, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988, pág. 72

⁹²Citado en PENA LÓPEZ, *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*, pág. 112

⁹³Ver capítulo IX de ibíd.

⁹⁴Ver COLLOT, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*, págs. 78 y 79

⁹⁵Ver Max J. FRIEDLÄNDER y Jaume BOFILL I FERRO, *El arte y sus secretos*. 2.ª edición. Barcelona: Juventud, 1969, págs. 93-94

⁹⁶Ver ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, pág. 10



Figura 5.29: Gustave Caillebotte (1848–1894), *Campo amarillo y rosa*, dicho *Los Campos*, llanura de Gennevilliers, estudio en amarillo y rosa. Colección particular

Hemos estudiado que el cielo como valor estético⁹⁷ se constituye desde la duplicidad de su realidad y desde sus valores estéticos que se concentran en su plenitud como espacio y la irradiación de su sublimidad, característica esta última que nos acerca al concepto de infinitud. Para entender su significación es necesario extrapolar el sentimiento que como motivo ha suscitado a lo largo de la historia de su representación. Y es que como nos recordaba Sánchez Muniain⁹⁸ se produjo un cambio entre la percepción del mismo en la Antigüedad en donde era percibido por la belleza intrínseca de su color y era enmarcado en unas dimensiones establecidas proporcionándole de esta manera una forma esférica e inmensa, de la visión moderna en donde muy por el contrario su espacio se transforma en inconmensurable, informe aunque también preso de una belleza sensible. Entre estas dos posiciones se moverá la historia de su percepción. Desde su aparición en las representaciones medievales hasta su versión más naturalista introducirá un dinamismo específico en el desarrollo de los sistemas figurativos. Su presencia estará marcada fundamentalmente por su color. El azul de su superficie será la característica distintiva de su materia ocasionando un amplio elenco de interpretaciones a través de los siglos. El color azul de su materia dará corporeidad a su ser imprimiéndole los valores estéticos que representa⁹⁹:

“Couleur et lumière, visible et invisible, fini comme toute qualité corporelle et infini comme toute réalité immatérielle, l’azur est le lieu de toutes les contradictions, une couleur mysthique qui participe aux grandes cosmologies de l’imaginaire.”

Visible e invisible, finito e infinito, material e inmaterial en su personalidad contradictoria hallamos el significado de su esencia. Y esta contrariedad será sentida e interpretada de diversa manera. Para entender y situar su figura debemos partir de la dualidad que se establece entre el espacio terrestre y el celeste. Bajo esta concepción en un primer tiempo se entenderá al cielo. Su representación y valoración seguirán las directrices de la teología (Fig. 5.30) y de la metafísica que lo colocarán como lugar sagrado y mítico. Su espacio durante mucho tiempo estará perfectamente codificado y encaminado a concretas interpretaciones simbólicas.

El significado que el mismo color azul comportará asociado a la idea de eternidad servirá de base para transmitir el contenido religioso del tema representado. Es por lo que el cielo se convertirá hasta bien entrado el siglo XIX en metáfora y símbolo que con sus juegos interpretativos, connotaciones y denotaciones no supondrá ningún cambio ni ruptura con el espacio celeste de la tradición cristiana.

Pero a partir del siglo XVI y gracias a los progresos y descubrimientos científicos de la época el cielo comenzará a verse con otra perspectiva diferente puesto que se desligará progresivamente de su apariencia divina decantándose hacia los caminos de la astrología y la cosmología. Progresivamente la transparencia divina se evaporará a medida que el cielo ya no sea visto como un espacio que hay que inventar e imaginar.

Y como posteriormente ocurrirá se substituirá la simbología del azul impregnándose de movimiento, bajando a la tierra y convirtiéndose en motivo decorativo. Rubens (Fig. 5.31) lo muestra. Será una especie de muerte de Dios en donde la confrontación entre mundo terrenal y divino parece haber concluido. El cielo a través de la mitología, la teología alejándose de toda trascendencia lo testimoniará. Serán dos puntos de vista el terrenal y el divino diferentes pero que se apoyarán en un mismo motivo de representación: el cielo¹⁰⁰.

Pero evidentemente siendo el cielo parte constitutiva del paisaje y elemento de referencia en la determinación y la composición del mismo su importancia como tema se desarrolla

⁹⁷Ver capítulo Materialidad del mar: Conceptos estéticos que lo definen

⁹⁸Ver SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 169

⁹⁹Ver Jacqueline LICHTENSTEIN, “Histoire et variations d’un infini: le bleu entre le ciel et la terre”. En *Catálogo de la Exposición Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 109

¹⁰⁰Ver *ibíd.*, págs. 106–124



Figura 5.30: Jan Van Eyck, *El último Juicio con la Virgen y San Juan*. Hacia 1390–1441. Museo del Louvre, París



Figura 5.31: Rubens, *Galería Medici*: *La entrevista del Rey y de María de Médicis en Lión el 9 de noviembre de 1600*. 1621–1625. Museo del Louvre, París

paralelamente al de éste como género. Y tal como ocurría con los demás temas descubiertos y aquí analizados es a partir del siglo XIX cuando alcanzará verdadera preminencia. A ello tenemos que añadirle un segundo factor en su desarrollo y es que el cielo como tal se incluirá dentro de lo que es conocido como pintura de fenómenos atmosféricos. Su superficie será el marco utilizado para comprender e interesarse por los efectos meteorológicos que en este momento comenzarán a ser descubiertos y valorados como componentes estéticos. Nubes, tormentas, huracanes, nieve serán tomados como modelos de representación y experimentación pictórica. Este acercamiento estará también propiciado por el desarrollo de las teorías ópticas, meteorológicas y químicas que los pondrán de manifiesto dándose a conocer su importancia y acción. A nivel artístico no hay que olvidar la importancia que ejercieron en esta valoración la pintura tanto veneciana del siglo XVI y la flamenca y la holandesa del siglo XVII cuyos representantes atraídos ya por los efectos de confrontación de volúmenes que el cielo, las nubes y su atmósfera lograban inspiraron sus cuadros influyendo a pintores posteriores que sobretodo basados en las representaciones del mar quisieron abordar el tema. Fueron los ingleses como Bonington, Constable o Turner los representantes más significativos.

Los estudios del cielo tomaron camino propio abriéndose con ello una línea de investigación teórica que lo tomaba como modelo. Conocemos por lo tanto muchos de los manuales que plasmaron en sus páginas las maneras de pintar y reflejar la superficie celeste. A finales del siglo XVIII, como con el paisaje de montaña hemos indicado, el descubrimiento de los efectos cambiantes del cielo en la alta montaña encandiló a muchos pintores. También reflejaron muchos de ellos la atracción por la movilidad y la incandescencia de la vaporosidad de las mismas. El mundo de la montaña acompañará y facilitará la búsqueda de lo sublime como reflejará Turner (Fig. 5.32) en sus pinturas que posteriormente preso de una atracción inusitada hacia esto fenómenos lo trasladará a otros elementos como el mar. En sus cuadros el cielo sugerirá contradictoriamente la profundidad y el caos pero también el reencuentro y la conexión del hombre con la naturaleza.

Desde el ámbito inglés destaca Alexander Cozens (Fig. 5.33) quien en 1795 en su método remarcaba la importancia de las nubes como elemento de imaginación¹⁰¹:

“Pour Cozens le nuage libère l’imagination, parce que ses formes floues et changeantes permettent l’émergence de formes inconscientes (...) C’est l’invisible, au-delà du conscient, qui est mobilisé par les études de nuages...”

Partiendo de las teorías de Cozens muchos pintores de la escuela inglesa se interesaron por el cielo y sus fenómenos meteorológicos. Se pregunta por la forma aleatoria de las nubes. *John Constable* (Fig. 5.34) en su cuadro *LLuvia de tormenta sobre el mar* interpreta con gran maestría los efectos desbordantes de la naturaleza poniendo de relieve la confrontación entre cielo y mar concentrando el colorido del cuadro prácticamente en la oposición del blanco y el cielo. La preminencia del cielo amenaazante ocupa la atención del cuadro. Logra una interpretación casi sublime de los efectos de la naturaleza.

En Francia fue Pierre-Henri Valenciennes (Fig. 5.35) quien ensalzó en su libro *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* a las nubes como elemento clave del paisaje.

Además de teórico fue pintor. Reflejaba de esta manera la importancia del cielo en la composición¹⁰²:

¹⁰¹Ver Christine KAYSER (Dir.), *Peindre le ciel : de Turner à Monet*. Marly-le-Roi Louveciennes, Musée-promenade, du 8 avril au 9 juillet 1995. Paris: L’Inventaire ; Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995, pág. 78

¹⁰²Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique à l’usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973, pág. 260



Figura 5.32: William Turner, *Estudio de Montaña y cielo*. Tate Gallery, Londres



Figura 5.33: Alexander Cozens, *Antes de la tormenta*. Hacia 1770. Tate Gallery, Londres



Figura 5.34: John Constable, *LLuvia de tormenta sobre el mar*. Hacia 1824–1828. Royal Academy of Arts, Londres



Figura 5.35: Pierre-Henri Valenciennes, *En Rocca di Papa: Montaña escondida por las nubes*. Museo del Louvre, París

“Le ciel pur ou nébuleux est en quelque sorte le diapazon de la Nature pour la couleur, est c’est par cette couleur qu’il fixe le ton général du Tableau : mais comme il est impossible de représenter avec nos couleurs un corp lumineux, il est plus facile de copier un ciel qui est lui-même éclairé, et qui ne nous renvoie la lumière que par reflexion.”

Otros teóricos como Goethe que en 1820 homenajea la forma de las nubes y Ruskin¹⁰³ posteriormente hicieron sus propias interpretaciones de nubes y del cielo dotándolas de un halo simbólico que despertó el interés por el tema. Paulatinamente la ausencia de toda referencia literaria narrativa fue centrando el tema tan sólo en la percepción como única vía de interpretación y de evaluación. Esto entrañó una especie de crisis en el discurso sobre el objeto pictórico. Es en este momento cuando las nubes, como habían anticipado los presupuestos comentados, adquieren significación e interés paisajístico por sí mismas. Hay que unir a ello el interés despertado por diversos estudios científicos que como las teorías del color o los avances en meteorología dispusieron el terreno para despertar el interés en ellas. Pintores como Turner se valieron de ellas para fundamentar sus discursos sobre el color caso de Turner en 1818¹⁰⁴.

El cielo y sus fenómenos meteorológicos se convertirán en fuente de inspiración¹⁰⁵. Como ya hemos anotado en más de una ocasión el instante se convertirá en eternidad. Con los estudios de nubes en donde anotarán la hora, el lugar y el tiempo atmosférico los pintores lograrán captar la instantaneidad del cielo y su movimiento. Este realismo en la captación de la imagen celeste incitará al artista a explorar y a expresar la percepción de la imagen valiéndose de un conocimiento preciso de la naturaleza.

A partir de este momento muchos artistas evocarán este tema baste recordar desde la concepción romántica a Dahl o Friedrich (Fig. 5.37) como más tarde Delacroix o Boudin (Fig. 5.36). Progresivamente partiendo desde los presupuestos románticos se desembocará en concepciones relaistas donde el cielo perderá toda significación secundaria para pasar a ser simple modelo de luz y color culminando con los descubrimientos de luz que trajeron los impresionistas.

Esta sencilla introducción ha situado la importancia del cielo como tema pictórico¹⁰⁶. Tomando como referencia las coordenadas estilísticas y los valores estéticos del cielo como modelo vamos a tratar de definir cómo expresa el concepto de infinitud desde su superficie. Y partimos del binomio plenitud/sublimidad que Sánchez Muniain¹⁰⁷ establece vinculándolo a su infinitud. Una de las características del cielo es su apertura y su extensión y es en esas dos adjetivaciones donde encontramos que reside su concepto de infinitud espacial. Sabemos que en sí mismo constituye una entidad ilimitada, que circunda la tierra, que se nos presenta como una cúpula azul y además abierta siendo esta última característica la que expresa su infinito valiéndose de su sublimidad. Y es que el cielo como recuerda Hubert Damisch¹⁰⁸ crea espacio y con él sensación de profundidad. Apertura y anchura horizontal por un lado. Profundidad vertical por otro. Encontramos de esta manera sus dos dimensiones. Desde su dimensión horizontal representará la ilimitación de su espacio. Desde su dimensión vertical su carácter ascensional y aéreo¹⁰⁹ que se vinculará a su profundidad adquiriendo de este modo

¹⁰³John RUSKIN, *Modern painters*. London: Smith, Elder, 1851

¹⁰⁴Ver KAYSER, *Peindre le ciel : de Turner à Monet*, pág. 81

¹⁰⁵*Ibíd.*, págs. 84–86 la evolución y el papel de las nubes en pintura

¹⁰⁶Una perspectiva del tema se encuentra en los siguientes catálogos Stephan KUNZ, Johannes STÜCKELBERGER y Beat WISMER (Eds.), *Wolkenbilder: die Erfindung des Himmels*. Aarau, Aargauer Kunsthaus, du 27 février au 8 mai 2005. Aarau: Aargauer Kunsthaus; München: Hirmer Verlag, 2005; FONDATION CARTIER (ORG.), *Azur*. Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l’art contemporain, du 28 mai au 12 septembre 1993. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993; KAYSER, *Peindre le ciel : de Turner à Monet*

¹⁰⁷Ver SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 165

¹⁰⁸Ver Hubert DAMISH, *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972

¹⁰⁹*Ibíd.*, págs. 34 y 35



Figura 5.36: Eugène Boudin, *Estudio de cielo con nubes blancas*. Museo del Louvre, París



Figura 5.37: Caspar David Friedrich, *Las edades de la vida: Dos ángeles rezando*. Hacia 1826. Kunshalle, Hamburgo



Figura 5.38: Masolino, *Políptico de la Virgen de las Nieves encontrado en la Basílica de Santa Maria Maggiore*. Hacia 1420. Museo Capodimonte, Nápoles

una significación positiva y siendo fenómeno de eclosión y vida.

Damisch¹¹⁰ nos recuerda cómo Masolino (Fig. 5.38) todavía en sus trípticos de Santa María Maggiore determina una diferenciación clara entre el mundo terrenal y el celeste. El cielo es reflejado a través de bandas superpuestas sin la utilización del color azul que lo caracteriza. La perspectiva¹¹¹ apartir del Quattrocento se geometrizará. El espacio y la cuestión de la perspectiva y el infinito del cielo se relacionarán con su representación¹¹². Erwin Panovsky¹¹³ en su libro *La perspectiva como forma simbólica* ha demostrado cómo la perspectiva lineal permitía la representación empírica de Dios inscribiendo al infinito como punto de vista pictórico. En el entendimiento de la representación nos interesará sobretudo esa dualidad

¹¹⁰DAMISH, *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*, pág. 211

¹¹¹Ibid.

¹¹²No vamos a detenernos sobre la reflexión filosófica del infinito y la perspectiva y la representación. Nos remitimos al análisis fundamental ya citado de Alexandre KOYRÉ, *Du monde clos à l'univers infini*. Paris: Gallimard, 1962

¹¹³Ver Erwin PANOVSKY, *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais*. Paris: Editions de Minuit, 1975

del mundo terrenal y divino que marcará la trascendencia y que utilizando el cielo representará su infinitud. Será ella quien marque la percepción de su representación. Nos remitiremos al aspecto simbólico que la cúpula celeste puede suscitar y a la imaginación del infinito. Identificaremos el color del cielo como punto de partida y como signo identificativo. Y es que el color de su materia contiene en sí mismo una doble dualidad: Puede referirse tanto al espacio celeste trascendente como al mismo abismo. El perderse en la profundidad de su espacio se metaforizará en una caída, en un desencuentro que nos lleva a la desorientación pero no cuantificable como la perspectiva pictórica puede referirse sino a una caída vertical, una inmersión hacia lo desconocido de lo etéreo de su espacio. Paolo Fabbri nos dice¹¹⁴:

“La chute intensive est une chute active, qui crée une sensation antérieure à toute perception: celle de la profondeur. Non pas la profondeur quantifiable et reproductible de la perspective picturale traditionnelle, mais une profondeur plus “implexe”, pour reprendre le mot de Deleuze, qui crée la hauteur par la chute même. C’est pourquoi nous la nommons “intensive” (...) Dans le vertige vertical, la hauteur est un effet de la chute, et la profondeur créée par les cieux.”

Antes de la geometrización del espacio por el Renacimiento y la materialización del infinito como punto de fuga el azul celeste se empleaba para simbolizar el infinito y lo divino. Este aspecto lo retomamos para identificar el imaginario celeste que entraña en sí mismo una desmaterialización de la materia a través de su color. Desde este aspecto entendemos los cielos del Barroco¹¹⁵. El infinito se reduce a una apariencia sin imágenes. Es como el espacio cósmico unidimensional que Bachelard¹¹⁶ intuye. Piensa que la contemplación del cielo nos transporta de la uniformidad del azul a la misma profundidad y de lo vacío a lo irreal. Esto es lo que lleva a negar la bidimensionalidad¹¹⁷.

A las características de la superficie del cielo deberemos añadir las que aportan las nubes. Elementos vinculados a él muy estrechamente: Crean espacio por sí mismas. El agua materializada en forma de nube es imagen recurrente también de infinitud. Se correlaciona con la noción de irrealidad y de misterio. Su forma se puede enmarcar dentro de la dimensión vertical y de su bidireccionalidad. Las nubes separan el mundo real de abajo con el desconocido o irreal de arriba. Su posición la sitúan en un punto intermedio entre estos dos mundos. La ascensión del agua hacia el alto en forma de nube hace trascender su significado convirtiéndolo en un elemento inaccesible, impalpable, en perpétuo movimiento que hacen descubrir a quien las observa un mundo irreal impregnado de trascendencia que se asocia a la imagen de infinito.

La pintura del siglo XIX con su interés por los paisajes del Norte abrió nuevas perspectivas y quizás fue la conocida obra de *Caspar Friedrich Monje al borde del mar* (Fig. 5.7) quien marcó un cambio en la concepción del cielo y del infinito¹¹⁸:

“La où la peinture religieuse (...) dirigeait les regards vers des certitudes substantielles, l’oeuvre de friedrich répond encore à l’appel de l’infini mais, d’un même mouvement, elle suggère déjà la nostalgie d’un absolu: en l’absence d’une transcendance, rien n’en garantit plus la réalité.”

¹¹⁴Ver Paolo FABBRI, “L’Abîme et le vertige”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 150

¹¹⁵Ver Allen WEISS, “De la sublimation baroque”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 164–179

¹¹⁶Ver Gaston BACHELARD, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943

¹¹⁷Ver WEISS, De la sublimation baroque, pág. 171

¹¹⁸Ver Denys RIOUT, “Les couleurs de l’Azur”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 27

La secularización de la pintura propiciará que el infinito se concentre en la pura interiorización de lo sublime. El espacio celeste será entendido como la nada y se vinculará a la infinitud de su superficie. Friedrich en su cuadro *Paseante bajo las nubes* (Fig. 5.18) expresa a través del cielo y de las nubes una nueva concepción de infinito. Logra interiorizar la sensación de infinito a través de la cualidad de los elementos del cuadro en este caso de los colores y a sus contrastes. La roca sobre la que se apoya el personaje de espaldas marca el fin de lo finito. Simboliza el mundo real y sirve para resaltar por contraste la visión contemplativa e imaginativa del personaje con la realidad. La roca es una apertura hacia el infinito. Las nubes sirven para hacer desaparecer el paisaje. Gabriele Dufour-Kowalska¹¹⁹ interpreta el cuadro como la ruptura del espacio natural y la substitución por otro ficticio que coincide a su vez con el espacio real del cuadro. Este espacio simbólico recuerda al utilizado por el arte primitivo cristiano.

Evolutivamente podemos concluir que en la pintura del cielo y el agua del siglo XIX se producirán dos opciones a la hora de representar el infinito¹²⁰. Se basculará por un lado del espacio clásico al infinito abstracto y por otro contrariamente al mismo plano del cuadro. Sus representantes serán Turner y Constable que influirán en Courbet y en Monet por una pérdida de toda referencia en este último y por una superficie plana en el primero. La interpretación del cielo será vista bajo una nueva interpretación del color y del espacio.

Mar, desierto, montaña, llanura, cielo son lugares conocidos, descubiertos o redescubiertos en el siglo XIX que se asocian a la idea de infinito y a su representación y que son entendidos desde su magnificencia. Cada pintor apropiará estos lugares a su manera y establecerá una serie de biotopos sobre los que construirá su propia imagen. Las reflexiones a las que hemos llegado demuestran que el infinito en la pintura del siglo XIX se apoyará en aquellos elementos de la naturaleza tributarios de tropismos temáticos que desde su abstracción le ayudan a materializar su idea. Pero sin olvidar que el infinito de cada uno de ellos será diferente según el temperamento de quien lo exprese y dependerá muy estrechamente de la simbología, el estrato cultural y el contexto en el que nazca. La tipología descrita en cada uno de los análisis realizados se entrecruza. Las conclusiones a las que se han llegado ayudarán a entender tanto por analogía como por diferenciación la infinitud del mar en pintura. Como ya establecimos el infinito del mar sólo puede ser interpretado desde la lectura de sus adversarios paisajísticos porque sólo así se le da sentido. A modo de conclusión se ha establecido un cuadro comparativo (Tabla 5.1) que resume la evocación de la idea de infinito en los arquetipos naturales estudiados.

¹¹⁹Gabriele DUFOUR-KOWALSKA, *Caspard David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire*. Lausanne: Age de l'Homme, 1992, A, 44, pág. 105

¹²⁰KAYSER, *Peindre le ciel : de Turner à Monet*, pág. 131

Mar	Montaña	Desierto	Llanura	Cielo
Se basa en su horizontalidad y su verticalidad entendida como profundidad	Se erige desde su verticalidad	Se apoya en su horizontalidad. Hay en él una verticalidad negada	Se construye desde su horizontalidad	Se conforma desde la bidimensionalidad de su espacio: Horizontal en su extensión y vertical en su profundidad.
<p>Infinito espacial entendido como</p> <ul style="list-style-type: none"> Experiencia de viaje a lugares extremos. Experiencia metafísica del límite. 	<p>Infinito espacial como experiencia del límite lograda por</p> <ul style="list-style-type: none"> La elevación de la mirada. La libertad proporcionada al ojo del espectador ante la extensión del panorama ofrecido. 	<p>Infinito espacial asociado a</p> <ul style="list-style-type: none"> El viaje como sinécdoque de infinitud. La experiencia metafísica y existencial del límite. 	<p>Infinito espacial</p> <ul style="list-style-type: none"> Como experiencia metafísica y existencial. 	<p>Infinito espacial</p> <ul style="list-style-type: none"> Asociado a la ilimitación y a la apertura de su espacio.
<p>Infinito Trascendente</p> <ul style="list-style-type: none"> Entendido desde su verticalidad y asociado a la profundidad. Impulso hacia el más allá como refugio ante el dramatismo y como expresión existencial. 	<p>Infinito Trascendente caracterizado por</p> <ul style="list-style-type: none"> El movimiento ascensional hacia la cima que entraña una búsqueda de espiritualidad y un encuentro con Dios. 	<p>Infinito Trascendente lograda por</p> <ul style="list-style-type: none"> La dimensión espiritual y la experiencia del vacío. 	<p>Infinito Trascendente por</p> <ul style="list-style-type: none"> La dimensión vertical y aérea y su vinculación a lo divino. 	
<p>Infinito Temporal</p> <ul style="list-style-type: none"> Viaje como sinécdoque de infinitud. Inmensidad entendida desde la perspectiva cíclica y la eternidad. 		<p>Infinito Temporal</p> <ul style="list-style-type: none"> Como discurrir del tiempo. Como ruptura y renovación. 		

Cuadro 5.1: Arquetipos de infinito en la naturaleza.

Capítulo 6

Las dimensiones del infinito marino: Propuesta interpretativa

6.1. Definición

La noción de dimensión pertenece a un concepto matemático vinculado a la espacialidad y ello significa que se aplica inmediatamente a la experiencia sensible. Analizando su significación observamos que su historia se compone del análisis de la dualidad que su término comporta. Por un lado se decanta hacia formas de espacialidad abstracta pero por otro es signo de la recomposición de aspectos disociados, topológicos y métricos. Esta descomposición-recomposición del término se traduce en que el concepto puede ser abordado desde tres perspectivas: Desde la intuición que se vincula a la función de localización y de marcación de objetos espaciales, desde las propiedades topológicas que tienen que ver con el lugar y la disposición de un espacio y desde la reintegración de sus propiedades métricas.

Teniendo en cuenta cada uno de estos puntos de vista nos apoyaremos en la primera perspectiva par fundamentar teóricamente nuestro enfoque. Encuadraremos la noción de infinito desde la forma más intuitiva. Entendida de esta forma la noción de dimensión se traducirá de manera abstracta y axiomatizada por el concepto de espacio vectorial o mejor dicho de espacio afín. El carácter vectorial axiomático definido permite dar un sentido preciso a la idea intuitiva que queremos mostrar. En este caso la de infinito. Buscando la dimensión del infinito hemos constatado que nace de la relación dialéctica entre la verticalidad y la horizontalidad. Ambas coexisten por un efecto de contraste: el infinito de la horizontalidad se opone a la profundidad del espacio submarino. Desde la intuición y bajo el movimiento que la relación de fuerzas de ambos axiomas supone reflexionaremos sobre la dimensión de infinito. Basándonos en este razonamiento observamos que la dimensión de infinitud coincide a su vez con la propia dimensión del mar provocando un juego de abscisas y coordenadas conceptuales que ayudan a materializar su noción. Abordaremos la noción de infinito desde su aspecto metafísico. Intentaremos probar cómo vinculado al mar se basa en todo un plan subyacente implícito. La imagen del mar representará según las distintas ópticas artísticas un particular carácter metafísico. La infinitud del mar será captada por los artistas desde el impulso de su misterio y traducirá la búsqueda interior de cada uno de ellos buscando respuesta a cuestiones eternas como el sentido de la vida, la muerte, lo divino, la creación. Las aspiraciones más profundas del hombre, deseos e inquietudes más recónditas se materializarán en el infinito del mar y traducirán el deseo de descifrar el enigma de la existencia. El infinito marino ofrece a su pintura la posibilidad de una investigación profunda puesto que parte de su carácter sobrenatural

para llegar a una reflexión que atraviesa las barreras y los límites del mundo material con la intención de rozar los misterios de lo invisible. El agua del mar será vista desde la duplicidad de su significado: Por un lado como mediadora entre la vida frágil y temporal del hombre y por otro entre la solidez y eternidad del mundo que la rodea. A partir, por tanto de esta relación, se va a intentar analizar la sensación de infinitud en la pintura del mar del siglo XIX.

6.2. Dimensión horizontal

6.2.1. La visión horizontal: Significado e interpretación

La composición de un paisaje sea en pintura o en literatura requiere un cierto número de principios sobre los que apoyarse. Sabemos que se fundamenta en la noción de correlación, unidad, comunicación y coherencia siendo uno de sus paradigmas básicos su construcción en base al contraste de lo vertical hacia lo horizontal. Tratando de establecer los presupuestos que caracterizan al paisaje marítimo encontramos como primordial su visión horizontal. Tomando como base la definición que de la *línea horizontal* hizo *Filippo Baldinucci* en su *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Florencia, 1681) considerado como el primer diccionario de términos artísticos que trató la línea del horizonte como tal partimos. Nos dice¹:

“Termine di prospettiva: dicesi quella linea, che stando al livello dell'occhio termina la vista nostra.”

Con sus palabras está estableciendo la identificación existente entre el horizonte real y el horizonte en pintura. La línea del horizonte ayuda a estimar la lejanía y establece la delimitación de la profundidad del espacio pictórico. Hemos ya mencionado los métodos existentes para construirlo y su evolución en la historia del arte. Vamos a ceñirnos ahora en el significado de la percepción de la línea horizontal marcando de esta manera las pautas interpretativas para definir la horizontalidad del mar y de su infinito.

La vista horizontal

Toda vista horizontal puede evocar tres tipos de visiones:

1. La Visión óptica de superficie plana e ilimitada representada como ya hemos apreciado por espacios naturales inmensos como el océano, el desierto o la llanura.
2. La Visión de superficie de apoyo por la que discurren y se aferran los elementos materiales del mundo natural y físico.
3. La Visión de linde, de separación y de definición de espacio: la línea entre cielo y tierra, mar y montaña, cielo y mar. Esta línea de separación puede ser interpretada a su vez desde distintos puntos de vista que a lo largo de nuestro discurso iremos abordando:

Desde la dimensión cósmica es la línea que separa cielo y tierra.

Desde la filosofía la que separa sujeto y objeto.

Desde el espacio natural la que separa la montaña del agua.

¹Citado en Luba FREEDMAN, “The “blurred” horizon in Leonardo’s Paintings”. *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 129, mai-juin, Nr. 1540, pág. 192

La psicología² ofrece un medio de apoyo clave para definir el concepto. Desde un punto de vista experiencial la aproximación perceptiva a la horizontalidad puede resumirse en las siguientes premisas básicas:

- La línea visual horizontal ayuda a orientar nuestras percepciones. Como hemos visto actúa como definición entre el borde del cielo y la tierra y entre el agua y la costa.
- Se apoya en la noción de horizonte quien se define cómo figura esencial para estimar las distancias y marcar el límite de la percepción de nuestro campo visual.

El cambio en la inclinación o dirección de movimiento respecto al horizonte cambia la percepción del objeto observado. Esto equivale a demostrar la consabida relación existente entre la medida del objeto observado y el horizonte. En el caso del mar Helmut Leder dice³:

“The sea, (...), seems endless even though visually it comes to an end at the horizon, wich at most is only a few hundred kilometers away from us.”

Desde el punto de vista estético la línea horizontal ofrece un variado campo interpretativo. Ya en 1881 Felipe Picatoste estudiando las posiciones de la recta nos daba la siguiente valoración tomando en cuenta su orientación horizontal y contrastándola a su vez con la vertical⁴:

“La segunda (la horizontal), por su paralelismo a la tierra, parece más material, más varia, representa la dirección centrífuga, es decir la tendencia de los seres a distinguirse, a deslindar lo relativo de lo absoluto; es la tangente que traza la senda indefinida de la separación entre estos dos seres.”

Kandinsky evocando el efecto de superficie o sedimento que antes nombrabamos dice⁵:

“La ligne droite la plus simple est la ligne horizontale. Elle correspond dans la conception humaine à la ligne où à la surface, sur laquelle l’homme se repose ou se meut. L’horizontale est donc une base de soutien froide, pouvant continuer dans toutes les directions. Le roid et le plat sont les résonances de base de cette ligne, et nous pouvons la désigner comme la forme la plus concise de l’infinité des possibilités des mouvements froids.”

Reproducimos la célebre fábula que oponía a Apeles y a Protógenes por “una línea de color sumamente fina” y que Plinio describe como “De gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista”⁶:

²Ver Helmut LEDER, “Horizontalidad and the psychology of perception”. En Catálogo de la Exposición *The perception of horizontal*. Dirigido por Andrea HAPKEMEYER. Köln: König, 2005, págs. 66–71

³Ibid., pág. 70

⁴Felipe PICATOSTE, *La estética en la naturaleza, en la ciencia y en el arte. Formas elementales*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, 1881, pág. 94

⁵Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan : contribution a l’analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard, 1996, pág. 69

⁶La traducción del texto es la siguiente: Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó a su vez “¿quién le digo que ha preguntado por él?” “Esta persona”, dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: “Ha venido Apeles, ningún otro es capaz de producir algo tan acabado”. A continuación, trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la primera y, al marcharse, ordenó que, si aquel volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciendo al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro

“Scitum inter Protogenen et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. Et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; Ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. atque ita evenit. Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus in portum devolvit hospitem quarens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem. Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit. idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur auscultabat, vulgum diligentiorum iudicem quam se praeferens; Feruntque reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit. fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti —nam, ut diximus, ab alio se ingi vetuerat edicto—, sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui colores tererent. Tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. namque cum dilectam sibi e palladis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoria alia, quia ipse se vicit, Nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifice, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. Sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam expari putent. Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit.”

No es nuestra misión aquí retratar retrospectivamente el sentido estético de la visión horizontal. A lo largo de nuestro discurso recurriremos a los valores más significativos que ilustren nuestro análisis. Tomando en cuenta esta consideración sí que podemos sucintamente recordar sus significados elementales como marco referencial tomando en cuenta la duplicidad espacio-temporal del término:

- Marca la delimitación tanto del horizonte racional como del sensible⁷.

con líneas, de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal como estaba, para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas. Plinio, a continuación, cuenta que él mismo tuvo ocasión de contemplar la obra antes de que se incendiara: “De gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido, en comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro. Plinio El Viejo, *Naturalis Historia*, Liber XXXV–XXXVI”

⁷Ver Michel COLLOT, *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988; — ,

- Traduce un sentido temporal: Visto como continuidad, linearidad y vivido en la cotidianeidad⁸.
- Aporta un amplio elenco metafórico y metafísico asociado a la idea de tranquilidad, vacío, armonía, monotonía, inmortalidad, inercia, melancolía⁹.

Entendida como límite, separación, base. Sentida como calma, tranquilidad. Interpretada como continuidad o temporalidad monótona la línea horizontal y su materialización en diferentes espacios se convertirá en eje conceptual. Su lectura como ya hemos precisado y como ocurrirá con la verticalidad sólo puede ser leída desde su contraste con su dimensión opuesta.

Por tanto la vía horizontal actuará como medio para analizar el horizonte y medirlo. Ya sea desde el espacio literario, el musical, el geográfico o el pictórico. La correcta interpretación del espacio y de su perspectiva dependerá de la posición visual del espectador. La posibilidad de la horizontalidad radicará en la movilidad del punto de vista. Su concepto es cambiante. Un cambio de orientación significará un cambio en la idea de la misma horizontalidad. Este paradigma inamovible será percibido diferentemente según los ámbitos del saber en que nos encontremos pero su sentido será el mismo.

En pintura la fascinación por la línea del horizonte¹⁰ llevará a que el arte traduzca su horizontalidad desde dos puntos de vista¹¹ precisos:

1. Entendida como límite horizontal representa el horizonte real ayudando a crear la sensación de profundidad. Este punto de vista ilustra las vías por las que evolutivamente ha discurrido la historia del arte a la hora de interpretar la plasmación del espacio apoyándose en la perspectiva.
2. Asumiendo la función de divisoria de la superficie en dos partes. Visión más cercana al punto de vista de la psicología de la percepción pero que el arte contemporáneo principalmente en muchas de sus nuevas aproximaciones ha sabido meditar y reflejar.

La noción de horizonte

La noción de horizonte corre paralela a la evolución de la sensibilidad del paisaje. Las significaciones y las connotaciones que su término han tenido son consecuencia de las modi-

L'Horizon Fabuleux, Vol. 2, *XXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988; Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*. Genève: A. Skira, 1972

⁸Ver respectivamente el apartado del capítulo tercero dedicado al tiempo horizontal y el capítulo segundo en Michel RIBON, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*. Paris: Kimé, 1999, págs. 113–115 —, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*. Paris: Kimé, 2002. En cuanto su relación con el agua y el tiempo Ver Juan PANDO DESPIERTO, “Agua y tiempo en el arte”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, Vol. 6, 1993, págs. 647–672

⁹Respecto al tema de la melancolía Ver RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*, págs. 53–59 Marie-Claude LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*. Paris: Aubier, 1984

¹⁰La percepción de la horizontalidad ha sido estudiada recientemente en los catálogos de las exposiciones que siguen: Götz CZYMEK, Anke REPP-ECKERT y Ute FENDEL (Coms.), *Landschaft im Licht: impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika, 1860-1910*. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 6. April bis 1. Juli 1990; Zürich, Kunsthau, 3. August bis 21. Oktober 1990. Köln: Das Museum; Zürich: Das Kunsthau, 1990; FONDATION CARTIER (ORG.), *Azur*. Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 28 mai au 12 septembre 1993. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993; Stephan KUNZ, Johannes STÜCKELBERGER y Beat WISMER (Eds.), *Wolkenbilder: die Erfindung des Himmels*. Aarau, Aargauer Kunsthau, du 27 février au 8 mai 2005. Aarau: Aargauer Kunsthau; München: Hirner Verlag, 2005; Andrea HAPKEMEYER (Ed.), *The perception of horizontal*. Ausstellung 17.09.2005 - 08/01/2006, Museion, Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst Bozen / Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano. Köln: König, 2005. Interesantes desde el punto de vista del análisis del concepto de la horizontalidad marina en la obra de diversos pintores del siglo XIX y XX

¹¹Ver LEDER, *Horizontality and the psychology of perception*, pág. 66

ficaciones del uso social del espacio¹². Establecer una definición misma de horizonte resulta difícil porque en sí mismo es un término propicio a significados ambiguos. Puede ser signo de limitación o ilimitación, de apertura o de cierre, de visibilidad o de invisibilidad¹⁴. Tomando en consideración que el horizonte es un elemento constitutivo del paisaje y extrayendo las coordenadas básicas que nos interesan del término establecemos los siguientes significados¹⁵ del mismo:

- Como línea movable

Una de las características más evidentes de la línea del horizonte es su movilidad. Y esto significa que es la delimitación entre el paisaje y su observador. El horizonte y con él las distancias nos permiten situar sitios y lugares y establecer relaciones recíprocas. Cuando el punto de vista de quien observa se desplaza también lo hace el horizonte.

- Como estructura dimensional de la subjetividad.

El horizonte se asocia al significado espacio-temporal de la existencia y se transforma en una búsqueda interiorizada del contemplador hacia sí mismo revistiendo de esta manera el término de subjetividad.

- Como dialéctica de lo visible y de lo invisible.

La limitación de visión que ofrece el mismo horizonte propicia lo que Michel Collot ha denominado “structure d’appel” y que entraña la participación del sujeto en el desvelo de lo que hay más allá del campo visible ocasionando un “deseo de horizonte”, de saber que hay más allá del límite que se transforma en todo un elenco metafórico del término.

- Como unidad perceptiva y estética. La línea del horizonte ayuda a ensamblar la organización del mismo paisaje dándole unidad y coherencia. Es la función de “clôture” asignada por Collot.

Podemos hablar de igual modo de la relación existente entre el horizonte exterior y el horizonte interior. La materialidad de las cosas está rodeada por el mundo. Esto equivale a considerar que su color, su peso, su medida, su materia y en general todas sus propiedades se articulan con el entorno en el que se sitúan. Y esta conexión es igualmente aplicable a la inversa. El horizonte exterior nos lleva al horizonte interior.

Todo lo dicho nos permite admitir lo que la fenomenología de la percepción ha establecido: Una estructura del horizonte. Merleau-Ponty la establece al analizar cómo todo objeto se hace figura y adquiere su propio relieve sobre el horizonte que la rodea y la acompaña. Nos dice¹⁶:

“L’horizon n’est pas plus que le ciel ou la terre une collection de choses ténues, ou un titre de classe, ou une possibilité logique de conception, ou un système de “potentialité de la conscience”: c’est un nouveau type d’être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s’ouvre l’horizon y est pris, englobé.

¹²Nos hemos apoyado en el estudio de¹³ el cual realiza una revisión del término teniendo en cuenta la historia de las mentalidades

¹⁴Una revisión del término según épocas la realiza en su primer capítulo COLLOT, *L’Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*, págs. 31–43

¹⁵Nos hemos basado en la clasificación que para el estudio del paisaje hace —, “L’Horizon du paysage”. En *Actes du colloque Lire le paysage, lire les paysages*. Saint-Etienne: CIEREC, 1984, págs. 121–129. La misma es también utilizada por Céline Flécheux en su análisis sobre el significado de la ola en pintura Ver Céline FLÉCHEUX, “La vague est-elle un paysage ?”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Reunión des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 137–148

¹⁶Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 195

Son corps et les lointains participent à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en-deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être."

Podemos observar por tanto cómo la superficie, la forma y la dimensión de los objetos exteriores se modifican según nos movemos y según nuestro punto de vista. Pero también según la intensidad de los colores, de los sonidos, de los olores dependiendo de los parámetros perceptivos que tengamos en consideración. Los datos de referencia que vienen del exterior aumentan o disminuyen. Es decir se modifican según nuestro punto de vista con la distancia que experimentamos y evidenciando el alejamiento que nos separa. A medida que nuestro horizonte se amplía o se estrecha los objetos o los espacios observados se nos remiten de nuevo. Dado que los recibimos en situación perceptiva nuestro interior convertido en catalizador se ocupa de correlacionarse con el exterior. En el horizonte visible tomamos tanto el conjunto como las partes. Observando un paisaje deducimos que la relación entre una parte y las que le preceden le está estrechamente vinculada y le es adyacente. Nuestro cuerpo, nuestro punto de vista perceptivo nos ayuda a comprender nuestra situación en relación a nuestra posición y a lo que nos rodea. Si observamos el mar, el desierto o cualquier espacio amplio mientras nos movemos nos percatamos inmediatamente de que el mismo paisaje nos aparece como una serie de imágenes cambiantes y diferentes.

Todo esto demuestra la existencia de esa estructura del horizonte que nombrábamos y de la relación intrínseca entre el horizonte exterior y el interior. Nos apoyaremos en ella para establecer la dimensionalidad horizontal del infinito del mar. Desde la fórmula fenomenológica observaremos el horizonte del mar como intercambio sensible entre el espectador y el que ofrece la propia metonimia de las diferentes miradas que el espacio percibido ofrece. Sirvanos como punto de cierre la afirmación de Merleau-Ponty¹⁷:

"Chaque objet est le miroir de tous les autres."

6.2.2. El horizonte marino

Juan Pando Despierto¹⁸ haciendo alusión a la línea del horizonte y a su temporalidad describía al mar como "el medio en el que domina una realidad y una quimera". Sus palabras contienen el significado que el mar da al horizonte¹⁹.

Por un lado expresa la línea divisoria entre el cielo y el mar o entre el mar y la tierra.

Por otro y desde el punto de vista artístico el horizonte es visto bien desde la perspectiva lineal bien como punto donde la atmósfera acaba.

La extensión ilimitada del mar y con ella su horizontalidad ofrecerá la posibilidad de ser interpretada desde ópticas diferentes según época y personalidad del artista que la represente. Tratar de estudiar la horizontalidad del mar nos lleva a establecer la línea del horizonte teniendo en cuenta el límite que marca entre *Cielo y mar* y entre *Mar y tierra*. Serán dos delimitaciones básicas pero distintas para entender el aspecto compositivo y el concepto de infinito en su representación pictórica.

1. Como línea de separación entre mar y tierra.

¹⁷Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág. 82

¹⁸Ver PANDO DESPIERTO, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 [1993], págs. 647–672

¹⁹Ver Manlio BRUSATIN, "Pierre et ligne d'Azur". En *Catálogo de la Exposición Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 70 y 80

Enfocar la interpretación del horizonte desde esta perspectiva nos lleva a considerar en primer lugar la noción de Tierra como base y como propio horizonte. Paul Virilio ilustra claramente esta significación. Nos dice²⁰:

“Mais l’horizon, la ligne d’horizon, n’est pas uniquement le socle du sant, il est aussi le tout premier littoral, le littoral vertical, celui qui sépare absolument le « vide » du « plein ». invention inaperçue de l’art de peindre et de distinguer toute « forme » d’un « fond », la ligne de terre anticipe de loin le rivage maritime, la « côte d’Azur », ce littoral horizontal qui nous fait si souvent perdre de vue la perspective zénithale.”

2. Como línea de separación entre mar y cielo.

La extensión marina y la celeste, ambas evocadoras de espacios infinitos marcan los límites de nuestra visión. Ambos espacios no se solapan sino que se ensalzan y se identifican en su horizontalidad. En nuestro estudio nos serviremos de esta imagen como evocadora del sentimiento de infinitud. La complementariedad entre ambos espacios nos la recuerda Denys Riout en su estudio sobre el cielo y su color²¹:

“L’infinité du ciel et celle de la mer, loin de se limiter l’une à l’autre, s’exaltent. À leur rencontre, l’horizon, signe du lointain par excellence, trace ici une ligne libérée de toute servitude constructive : la perspective, abolie par la frontalité de la représentation, laisse libre cours aux méditations sur l’infini. La ligne d’horizon pointe les limites de notre vision sans jamais atteindre celles de l’univers.”

El horizonte es el elemento más imponderable pero también el más sensible en la representación del espacio marino. Por la resonancia que dota a los objetos y elementos que lo constituyen estén lejos o cerca, sean perceptibles o imperceptibles, bien perfilados o abocetados constituye el entorno y el contexto mismo de su espacio ya sea considerándolo desde el punto de vista real como desde el filosófico. El privilegio que el espacio marino ofrece a la horizontalidad nos hace recordar la diferencia que Merleau-Ponty establecía analizando la espacialidad del cuerpo y que nosotros vinculamos a la percepción e interpretación de la horizontalidad marina. El filósofo distinguía entre la “*spatialité de position*” la de los simples objetos estáticos y la “*spatialité de situation*”²² refiriéndose a la del propio cuerpo. Espacialidad y entorno. Esto significa que cada emplazamiento a la hora de observar el mar se inscribe en un entorno. Observar su espacio, su conjunto visual es tener en cuenta lo que más arriba hemos explicado su estructura de horizonte. El espacio podemos decir que “espacializa” y de esta manera se constituye para nosotros. Es decir somos nosotros quienes lo llenamos, lo dividimos, lo superponemos o lo duplicamos e incluso intentamos darle consistencia a través de diferentes medios. Aplicado esto al espacio marino, a su horizontalidad y visto desde la perspectiva de la representación alegamos que en su espacio pueden aparecer diferentes campos de intersección con lejanías y cercanías que nos acercan a diferentes fenómenos y que conducen a la creación de diferentes espacios con significado propio. Cada uno de los espacios que el mar junto con otros elementos creará serán un lugar único y propio a la vez que el nodo de toda una constelación de relaciones que transformarán incesantemente su espacio. El lugar

²⁰Paul VIRILIO, “La côte d’Azur”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 194

²¹Denys RIOU, “Les couleurs de l’Azur”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, pág. 28

²²Ver MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, pág. 116

creado será una especie de polo de tensiones y de atracciones perceptivas. La creación de un lugar dará la posibilidad al espacio marino de amplificar el mundo en el que se sitúa porque podrá poner en evidencia las particularidades que le son propias. Recordemos las cualidades estéticas que lo describen y que ya hemos estudiado: su color, su sonoridad, su movimiento, su gusto, su olor. Y su infinito. Su figura cargada de sentido dejará entrever la invisibilidad de su infinitud utilizando su espacio como punto de intersección de múltiples entradas. Los vínculos que nacerán de la relación del mar con otros elementos serán numerosos conformando una especie de conjunto dependiente siempre de las implicaciones intencionales y relacionales. De nuevo se evidencia la imbricación del mundo exterior con el interior. Recordando como ya hemos apuntado en nuestra primera parte que por nuestra mirada nos introducimos gracias a la expectativa sensorial en la experiencia de la realidad que vemos y nos permite inserirnos en ella. La relación de lo observado con nuestro yo no se convierte en una exterioridad incomprendible sino que se debe entender como una unidad participativa. El campo de la creación se metamorfosea de esta manera en lugar individuando de esta manera el espacio marino.

6.2.3. El espacio y el tiempo horizontal del mar: Precisiones terminológicas

Antes de adentrarnos en el estudio de la infinitud espacial del mar conviene precisar las coordenadas interpretativas que aclaren la noción de espacio que vamos a considerar. Separar espacio y tiempo es imposible. La lectura de cada concepto permanece indisolublemente unida a la del otro. Abordar el infinito horizontal requiere por lo tanto moverse en el cruce de ambas nociones. El tiempo no es sin el espacio y viceversa. El espacio existe necesariamente en el tiempo y el tiempo necesita del espacio para conceptualizarse. Partiendo de este silogismo complementario consideramos al tiempo como el movimiento en el espacio y el espacio como el reposo del tiempo. Teniendo en cuenta esta aseveración claramente constatable hemos construido nuestra argumentación. El espacio del mar es entendido como tiempo horizontal, como un espacio que dura y que se opone al tiempo propiamente vertical que se encamina hacia su huida. Dado que el movimiento se desarrolla en la dimensión horizontal, el espacio se confundirá con el tiempo y lo mismo ocurrirá con sus respectivos infinitos. Teniendo en cuenta la estructura indisociable de espacio-tiempo vamos a abordar la expresión de infinito en el mar desde su sentido horizontal. El espacio del mar en su estado horizontal evocará sensaciones ligadas a la noción de vacío concebida desde su inmensidad. Intentaremos encontrar una dimensión subyacente al espacio vacío del mar que será quien nos evoque el mundo invisible, intangible que representa el concepto de infinito. Nos apoyaremos en la idea de sinécdoque quien para sugerir el todo no indica más que una parte. Abordaremos el infinito espacial del mar desde la simplicidad visual de su ilimitación y desde el ensanchamiento interior que su experiencia directa provoca.

“El espacio no es más que un contenedor, un esquema vacío, una pura *extensio* cuya exterioridad es compensada mediante una interioridad reforzada. Cuanto más exteriores las cosas en el espacio tanto más interiores el alma y el espíritu²³.”

Partiendo de esta premisa fundamental establecemos el punto de vista conceptual que vamos a abordar para enfocar la expresión del infinito espacio-temporal del mar y las vías de su representación: Entenderemos al espacio y al tiempo no como categorías autónomas sino como simples parámetros que variarán con el mutar de las condiciones de su entorno.

²³Bernhard WALDENFELS, “Habitar corporalmente en el espacio”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 2004, Nr. 32, págs. 22–23

Tratando de evidenciar la expresión de la infinitud del espacio y del tiempo a través de la pintura adoptaremos una orientación casi cronotópica²⁴. Nuestra reflexión la afrontamos desde una doble perspectiva: Por un lado vemos a la realidad como un continuo devenir representada bajo cualquier forma existente sea materia, masa, energía o forma en sí misma comprendiendo todo lo que el hombre no llega a conseguir aprehender con sus esquemas lógicos. Por otro la realidad es considerada según la apariencia que nos revelan los sentidos y que la razón procesa desde la lógica y la experiencia.

La realidad por lo tanto es todo lo que existe materialmente pero a su vez es también una entidad creada por el espíritu desde el sentido que el idealismo estableció. Es la eterna dicotomía entre la objetividad y la subjetividad. Esto ayuda a sostener que no existe una sola visión de la realidad y que la concepción de la misma tiene que ver con la diferente percepción que se puede tener de la misma. La realidad se revelará de manera diferente aportando diferentes significados en función de las variables culturales, físicas o ambientales que entren en juego. Desde esta perspectiva abordaremos la infinitud espacio-temporal del mar. Estudiaremos la infinitud marina sea desde su propia realidad sea desde la reflexión individual y subjetiva. Estando el espacio y el tiempo comprendidos en la realidad utilizaremos esa visión cronotópica para entender todo lo que la razón no puede a través de la demostración científica. Ella nos dará un esquema interpretativo del espacio y del tiempo aplicándolo a la expresión del infinito marino en pintura intuendo respuestas concretas. Desde la visión cronotópica del infinito espacio-temporal del mar aceptaremos cualquier modelo de representación que sea racionalmente compatible.

Partiremos del mar como realidad y lo inscribiremos en el espacio y el tiempo desde los presupuestos objetivos del concepto. Entendiendo al infinito como la dimensión misma de la realidad y aseverando su irrepresentabilidad en la pintura del siglo XIX será visto a través de la figura del viaje como sinécdoque del infinito, a través de la experiencia de la inmensidad ilimitada de su espacio y la eternidad temporal de su trayecto tomando como modelo el barco y el puerto y analizando el concepto de vacío como sinónimo de tranquilidad.

6.3. Dimensión vertical

6.3.1. La poética de la profundidad y sus espacios

La verticalidad espacial entendida como profundidad puede estar contenida en tres espacios que a su vez se apoyan en tres materias diferentes: En el aire para el espacio celeste, en la tierra para el terrestre y en el agua para el submarino. Su tipología es la siguiente:

1. *La profundidad terrestre* es considerada como profundidad temporal. El espacio subterráneo necesita de un trayecto onírico e iniciático que acompaña a la sensación de engullimiento. Su imagen se vincula al descenso al infierno y se asimila con términos negativos que convierten su espacio en un lugar terrorífico.
2. *La profundidad celeste* entendida como profundidad indivisible e infranqueable ante el desconocimiento del espacio cósmico. La valoración del mismo es positiva y se asocia a términos vinculados a la eclosión de la vida y del renacer.

²⁴El cronotopo según Mijail M. Bajtín es la correlación esencial que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria en general y la narrativa en particular. El mismo nos daba su definición: “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” Ver Mikhail Mikhailovich BAKHTIN; Michael HOLQUIST (Ed.), Capítulo “Forms of Time and the Chronotope in the Novel”. En *The dialogic imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981, Slavic series, 1, pág. 84 Con este enfoque se entiende que el espacio y el tiempo no existen separadamente: el espacio no existe sin el tiempo y viceversa

3. *La profundidad submarina* representada por su inconsumensurabilidad y expresada por su proyección abismal. La profundidad líquida del mar envuelve y hace imperceptible el paso del tiempo. Su espacio se percibe bien como lugar sereno, con cualidades regeneradoras y purificadoras bien como lugar inhóspito y terrorífico siendo el naufragio y el ahogo sus imágenes más representativas.

Los tres espacios se equiparan con el abismo y el descubrimiento de su profundidad tiene valor iniciático y de búsqueda presentando una doble lectura puesto que la misma también puede ser entendida desde su altitud y viceversa. Este doble movimiento de descenso y de ascenso configura su idea. La línea vertical tiende a ir indistintamente de arriba hacia abajo e inversamente de abajo hacia arriba. De ahí que sea una de las formas más concisas de representación de la idea de infinitud²⁵. Esta tendencia ascendente y descendente implicaría una serie de *imágenes verticales*:

1. *El movimiento ascendente* representado ya sea por el mástil del barco, por la cima de la montaña o el aire ayudan a dinamizar el espacio. Los movimientos ascendentes de los mismos crean la dinámica hacia lo alto y tienen un efecto directo sobre los elementos que lo pueblan. La línea vertical evoca un impulso vital. De ahí que la luz o la lluvia posean ese dinamismo vertical y lo trasmitan a los espacios sobre los que actúan.
2. *El movimiento de descenso* que contrariamente encarna la idea del fracaso puesto que no llega a materializarse. De ahí que sea la ola la imagen que mejor lo representa. Las olas no acaban nunca de configurar ese primer impulso que las ha iniciado. Otros aspectos del descenso independientes a los que implican un desarrollo en su conformación los encontramos en la inmersión marina representado ya sea por la caída o el engullimiento hacia sus profundidades.

Resumidamente constatamos que la noción de infinito y la de profundidad comparten como valor las mismas características por lo que las imágenes que la representan traslucen trazos paralelos. Tomando estas precisiones podemos tratar de esclarecer la significación de la verticalidad de la infinitud del mar considerada siempre desde su profundidad y catalogada como espacio abismal.

6.3.2. La verticalidad marina: Noción y fundamentos teóricos

La segunda dimensión del mar, por tanto, es su verticalidad entendida como profundidad.

Apoyamos la noción de profundidad del mar entendida desde la dimensión vertical de su infinito en los siguientes ejes:

La contemplación

Entendiendo la noción de contemplación desde su significado óntico tal y como la filosofía antigua hacía. La reconocemos como medio vehicular para captar la esencia del mismo ser. Desde este punto de vista la contemplación se convierte en vía: Para comunicar pensamiento y mundo externo y para unir mundo exterior con interior.

La percepción de la profundidad marina y su materialización en imagen de infinito provendrá de este paradigma. De la asociación de estos dos mundos, el externo y el interno, que se conjugan y se influyen entre ambos, y saldrán al encuentro dos visiones:

²⁵Ver Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan : contribution a l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard, 1996, pág.969

La de la imagen de la extensión del espacio marino que nos lleva a su profundidad entendida como abismo y que nos conduce a un viaje desmesurado hacia su infinitud.

La del poder imaginativo de la misma profundidad.

Desde este punto de vista entenderemos la facultad de contemplación como una ampliación de la visión personal del propio yo. La interpretación personal del infinito vertical nacerá de la comunicación de dos miradas: la de la profundidad contemplada y la del sujeto que la ve. La subjetividad intervendrá en la conformación de la intersección de ambas coordenadas. El alma de quien la contempla será quien enaltezca su visión.

La captación de la realidad

Fundamentamos la aprehensión de la profundidad marina partiendo de dos presupuestos:

La de la imposibilidad de poder capturar su realidad sólomente por su mera percepción visual.

La de nuestra participación obligada y total en el conocimiento de la realidad de la misma.

Se comprende por tanto que la apreciación de la profundidad marina no puede ser sólomente apreciada por nuestros sentidos sino que se considera la existencia de diferentes medios para llegar al conocimiento de su realidad catalogando a la contemplación como uno de los caminos para ver lo invisible pero no el único. La profundidad marina puede provocar una equivocación porque al observarla no vemos lo que hay en su fondo y consecuentemente provoca que nos equivoquemos al percibirla. Su sospecha continua y la búsqueda de sentido que la misma provoca es el punto de partida de su descubrimiento. Entendemos que la profundidad del mar no puede apreciarse sólomente a través de nuestros sentidos sino que constatamos la duplicidad que preludia una parte su desconocimiento y otra su invisibilidad aseverando que su construcción radica en la bipolaridad de su materia: el mar proporciona al mismo tiempo a su infinitud apariencia y transparencia es decir logra colocar sobre la invisibilidad de su infinito la máscara de lo visible. De ahí que para entender la infinitud de su profundidad hay que ir más allá de su apariencia física y penetrar en ella.

La intuición

Entendemos el concepto de intuición como la capacidad de escrutar, de ir más allá de la superficie, de lo real y de llegar a ver el interior de la misma realidad. Podemos unir esta noción de intuición a la de “sentido interior” o “sentido universal”²⁶ de los románticos y filósofos de la Naturaleza del siglo XIX según los cuales se puede llegar a conocer a la naturaleza en su profundidad ya que siendo análogo a la fuerza dinámica de la misma facilita el poder conocer por analogía el mismo universo. Tratar de captar la infinitud marina a través de la intuición significa penetrar en ella por medio del conocimiento interior de quien la presiente. Esto significa equiparar su concepto con el de la imaginación creativa. La captación de la sensación de infinito en el mar desde la verticalidad de su dimensión dependerá del sentido profundo que le dé quien lo contemple y lo interprete. Las imágenes de la profundidad del mar desde este punto de vista se apoyan en el concepto de *intuition imaginante* de Gaston Bachelard²⁷ según el cual la imagen es una reproducción interna del mundo externo. El interior del mar

²⁶A. BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Corti, 1963, pág. Ver

²⁷Ver Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, pág. 291

y por tanto la evocación de su infinitud provendrá de la percepción subjetiva de quien la contemple.

La experiencia del abismo

Asociamos la noción de profundidad marítima a la de abismo entendido éste como el lado negativo del vacío del mar. El término comportaría un doble sentido. Significaría: Por un lado el lugar donde todo desaparece y por otro el lugar desde donde todo emerge.

Ello equivale a equiparar abismo con caos. Todo lo que desaparece en el abismo del mar resurge de nuevo. La noción de infinito por lo tanto se vincula a la de abismo. Apoyándonos en la dinámica de este silogismo aseveramos que lo posible viene del abismo de lo invisible y lo invisible se encuentra en la línea de lo posible por lo que se puede adivinar lo invisible en lo posible. De esta manera el abismo de la profundidad marítima muestra un mundo desconocido para nosotros. La metáfora del abismo ayuda a configurar la idea de infinitud. Penetrar en lo profundo del mar, espacio sin fondo significa descender al infierno y en esa caída es posible sentir aquello que en la superficie no se distingue: en este caso la invisibilidad del infinito. La contemplación del abismo proviene no de la altura geométrica que la posición del espectador puede ocupar sino de lo que podemos catalogar como altura profunda. Es decir el terror y el vértigo no debido a la altitud o a la caída sino el miedo a los movimientos impetuosos del mar y el engullimiento hacia sus profundidades desconocidas. Los medios para descender a las profundidades del mismo mar y entrar en contacto con la noción de infinito los encontramos en la imaginación y en la fantasía. Ello equivaldría adentrarse en un mundo desconocido y profundizar en él. La sensación de infinito sería una amalgama entre lo real y lo posible donde no hay un límite claro entre lo que se imagina y lo que se percibe.

Esta constatación nos da la base para poder confirmar el sentido bidireccional del concepto mismo. Por tanto la verticalidad del mar apoyándose en la noción de profundidad es entendida:

- *Por su signo descendente* que implica una línea imaginaria vertical tendente a sumergirse en el interior del mismo mar, lugar desconocido y visualmente imperceptible desde la superficie. La inmersión en sus profundidades y el alejamiento de la superficie evocan tanto un acercamiento a las mismas tinieblas marinas por el alejamiento incipiente de la luz como paradójicamente por una asociación con los recuerdos dispersados en las profundidades del alma humana.
- *Por su signo ascensional* que implica una línea imaginaria vertical hacia el cielo vinculada con la idea de sacralidad y de trascendencia.

Esta ambigua bidireccionalidad fundamenta los dos tipos de infinito que encontramos en su representación:

1. *La Infinitud trascendente* que nos recuerda la relación con el más allá.
2. *La Infinitud existencial* que se vincula con la experiencia interior del mismo ser.

Ambas toman como paradigma referencial la idea de imaginación y eligen como espacio para desarrollarse la superficie marina en alta mar.

La percepción de la dimensión vertical del mar en nuestro estudio a la que llamaremos verticalidad subjetiva por parte del que la representa o la experimenta :

Implica la consciencia de su misma verticalidad y deriva de la percepción de la posición del sujeto respecto al espacio marítimo en el que se encuentra.

La invisibilidad de la profundidad marítima favorece la creación de todo un imaginario poético que materializa el concepto mismo de infinito y sirve de catalizador entre el artista y el modelo.

La profundidad del agua marina marca la idea de ensoñación y de meditación. Cuanto más profundo es el mar más sus imágenes contienen significados profundos. Valgan las palabras de Bachelard para ilustrarlo²⁸:

“Pourrait-on vraiment décrire un passé sans des images de la profondeur? Et aurait-on jamais une image de la profondeur pleine si l'on n'a pas médité au bord d'une eau profonde? le passé de notre âme est une eau profonde.”

El mar asociado a la idea de profundidad, por tanto, proporciona al artista los suficientes recursos metafóricos referenciales para que desde su propia experiencia y las características puedan convertir tangible la noción de infinito.

²⁸BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, pág. 66

Capítulo 7

La dimensión horizontal

7.1. La mirada sin horizonte. La inmensidad marina como experiencia visual del infinito

7.1.1. Significado

El mar es visualmente ilimitado, entendiéndolo como espacio desde la experiencia estética y asociado a la imaginación, vamos a tratar de definir su dimensión espacial para posteriormente conectarla con la idea de viaje y de infinito. Hemos visto que toda vista horizontal puede evocar tres tipos de visiones: La Visión óptica de superficie plana e ilimitada, la Visión de superficie de apoyo y la Visión de linde, de separación y de definición de espacio. La línea del horizonte marino desde la óptica de su espacialidad puede ser interpretada a través de la primera y tercera visión: Como extensión sin límite y como borde entre cielo y agua o mar y tierra según la posición visual. Ello confirma que toda vista horizontal sirve como medio para expresar la idea de infinito. Tomando como paradigma la imagen de superficie marina ilimitada y de confín entre cielo y mar podemos establecer su concepto. El valor de la infinitud del espacio marino se explica de este modo desde el concepto de ilimitado. El mar es espacio y es paisaje. Y todo paisaje es definido como espacio abierto y limitado. Rosario Assunto¹ nos dice al respecto:

“... Spazio *limitato* il paesaggio, ma *aperto*: perché, a differenza degli spazi chiusi, ha sopra di sé il cielo, cioè lo spazio illimitato; e non *rappresenta l'infinito* (...), ma si apre all'infinito, pur nella finitezza del suo essere limitato: costituendosi come *presenza*, e non *rappresentazione*, dell'infinito nel finito. E la limitazione del paesaggio in quanto spazio è l'autolimitarsi dell'infinito (...) l'infinito determina se stesso autolimitandosi, e così si immedesima al finito: passa diciamo, nella finitizza che ospita, e, per questo, che riceve in sé l'infinito, è finitezza *aperta*: così come l'infinito, pasando nella finitezza, è infinità *limitata*”.

La limitación² es un requisito para comprender cómo el espacio se constituye estéticamente como paisaje. La superficie marina nos interesa porque aclara la esencia del paisaje desde su versante de infinitud en la finitud de su espacio limitado. Geométricamente el mar es ilimitado porque con una línea sin interrupción se puede ir de un extremo a otro de su superficie. No

¹Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*. Vol. XIV, *Geminae ortae*. Napoli: Giannini, 1973, págs. 10 y 11

²Ver *ibíd.*, pág. 14

es infinito en sí mismo porque su superficie se puede medir y su cantidad de agua calcular. La razón la encontramos en que el mar es quien circunda la tierra y no viceversa. Michelet³ nos lo recuerda:

“C’est la mer, comme limite, qui trace, en réalité, la forme des continents. C’est par la mer qui convient de commencer toute géographie.”

Nos apoyaremos en los valores de contemplación y de vacío entendido como tranquilidad para construir su noción.

7.1.2. El concepto de vacío

De entre los muchos valores que la línea del horizonte contiene vamos a centrarnos en la de vacío. Al concepto Vacío se le apropian diferentes interpretaciones. Puede ser entendido como vacuidad, la nada, concavidad o hueco, abismo, falta, carencia o ausencia. El espacio no ocupado por la materia. La antítesis de lleno. Su sentido se enmascara desde la óptica de lo negativo. La horizontalidad refleja la expresión de vacío. Entenderemos por tanto la idea del vacío asociada a la dimensión horizontal bajo el signo de la tranquilidad. La contemplación de la horizontalidad del mar será interpretada como el proceso mediante el cual alcanzamos el concepto del vacío y la sensibilidad interior es más intensa.

“Ignacio Gómez de Liaño⁴ recuerda que la línea costera es una zona de máxima tensión simbólica: el mar frente a la tierra; lo llano y lo húmedo, frente a lo quebrado y seco; lo blando frente a lo duro; lo arraigado frente a lo desarraigado; el ancla frente al velamen. Ahora bien como a producción se produce entre dos masas igualmente desmesuradas e inabarcables, viene a producirse un estado de equilibrio y una sensación de totalidad.”

La línea blanca del horizonte ayuda a dar una nueva dimensión al concepto. Actúa como una especie de defensa, protege el mundo oculto, privado. Es como la puerta que marca el paso de lo real a lo imaginario, de lo concreto a lo abstracto, de lo físico a lo metafísico. El espacio-vacío transfiere al espíritu el lugar tranquilo donde reposarse. En Occidente el vacío significa pérdida, ausencia. Adquiere una connotación negativa. Teniendo en cuenta que la contemplación es un proceso espiritual éste será considerado como signo de la tranquilidad interior. Sin olvidar que existe también una especie de vacío vertical entendido como fuerza ascendente. Un dinamismo que empuja al espíritu hacia el vacío y que desde la verticalidad del infinito marino asociaremos a otras modalidades representadas por el concepto de la nada y el del abismo. El vacío del mar aparecerá como un espacio neutro que creará un lugar desvelando de esta manera el enigma visual del infinito permitiendo el proceso de interiorización y de metaforización del mismo.

7.1.3. La contemplación de la horizontalidad marina

Comprender la horizontalidad del espacio marino será nuestro objetivo en las siguientes líneas. Vamos a tratar de discernir los parámetros más representativos de la misma que aquí nos interesan para establecer el concepto de infinitud que su imagen puede preludiar. Considerando que la pontencialidad del espacio en sí mismo no es ninguna evidencia sino que a medida que se le captura son las formas que figuran en él las que pasan a tener una relevancia

³Ver Jules MICHELET, *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, págs. 61 y 62

⁴Ver Fernando CASTRO FLÓREZ, “Apuntes y visiones del desierto”. En *Actas de El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pág. 64

primordial en la representación observamos que ellas mismas son las que van a inducir y a cambiar al mismo espacio en un lugar, lo transformarán en una situación viva y concreta. Esto significa que el espacio del mar en el cuadro

Por un lado se transformará en geométrico instalando de esta manera su lugar en el plano pictórico y por otro creará su propio tiempo en la representación de su imagen.

Conjugando ambas dimensiones la del espacio y la del tiempo emplazaremos la infinitud de su horizontalidad. Esta reflexión nos lleva de nuevo a citar a Merleu-Ponty quien establece dos tipos de espacio⁵:

“Je passe de *l'espace spatialisé* à *l'espace spatialisant* (...) Dans le premier cas, j'ai affaire à l'espace physique, avec ses régions différemment qualifiées; dans le second, j'ai affaire à l'espace géométrique dont les dimensions sont substituables”

Y nos encaminamos de nuevo a la noción de “aquí” que citábamos al definir la noción de espacio. Y es que para que un lugar pueda ser llamado lugar debe haber constituido con anterioridad un espacio. El juego de las nociones de espacio y de lugar las explica Heidegger⁶:

“Un espace est déterminé par un lieu. Les choses qui d'une manière sont des lieux accordent seules, chaque fois des espaces. L'espace est essentiellement ce qui a été “ménagé”, ce que l'on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été ménagé est chaque fois doté d'une place et de cette manière inséré, c'est-à-dire rassemblé par un lieu.”

Pensando en el significado de estos parámetros conceptuales, en la visión implícita que ellos mismos comportan vislumbramos la potencialidad que el mar tiene como lugar y lo enlazamos con la ya definida estructura de horizonte. Abordar la representación de la horizontalidad del espacio marino implica considerar la “espacialidad” desde la duplicidad que lo hacía Merleau-Ponty. Desde la posición y desde la situación. Entender la representación del mar debe hacerse desde el contexto en que surge. Y esto significa tener en cuenta el punto de vista de contemplación. Bajo este presupuesto y eligiéndolo como punto de arranque consideramos nuestra reflexión en torno al mar, su representación y la expresión de infinito.

Puntos de vista de la horizontalidad

La experiencia que supone el observar, el ver, el contemplar significa apropiarse de una parte del mundo, de los colores, de las formas y de la luz que rodean los espacios y los sujetos que lo pueblan. Y a su vez ese deseo de apropiación corre paralelo a la relación que el mundo tiene con su espectador. Y la corporeidad de éste logra vincularse con su entorno gracias a la posibilidad que le dan sus sentidos. Tomar contacto con el mundo siendo conscientes de nuestra situación física en él y tomándolo como medio para percibirlo es la primera aproximación que debemos tener en cuenta. Hemos tratado ya de la relación existente entre nuestra realidad física y la cohesión con la realidad exterior a través de los sentidos cuando hemos establecido los componentes estéticos que dan materialidad al mar. Centrándonos ahora en la experiencia de la contemplación vamos a trazar las vías que nos ayuden a concebir el punto de vista de la misma como portadora de todo un elenco de sensaciones espacio-temporales que den significado a la interpretación de la horizontalidad marina y por defecto a su expresión de infinito. La representación de ésta contendrá en sí misma un mensaje diferente dependiendo

⁵Ver Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág. 282

⁶Martin HEIDEGGER, “Bâtir, Habiter, Penser”. En *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1980, págs. 182 y 183

de la posición elegida para ser representada. Entenderemos por tanto el lugar de la contemplación como el receptáculo del cruce de tensiones y atracciones perceptivas que la imagen creada tratará de transmitir y como punto de partida para poner de relieve ciertos detalles y particularidades del mar que le son propios y que son amplificados dejando entrever aspectos invisibles o ignorados hasta el momento.

Estos presupuestos enriquecen la visión horizontal del mar. La expresión de la misma será concebida de diferente manera según los ojos de quien la perciba impregnándola de ciertos halos de infinitud dependiendo de la posición y los presupuestos considerados en su representación. El punto de vista por tanto se puede tomar como fundamento para transmitir la variedad de la belleza marina. Intentando dar una definición del mismo nos acogemos a las palabras de Rafael Milani⁷:

“Il punto di vista è uno strumento di qualificazione dell’oggetto, strumento raffinatissimo del contemplare e del teorizzare: esso sceglie, esclude, avvicina, allontana, confronta il suo oggetto secondo modelli culturali che pongono il nostro io insieme all’esistente.”

Aprobando esta definición como la ya comentada de Michel Collot⁸:

“Le paysage est défini par le point de vue d’où il est envisagé: c’est dire qu’il suppose, comme sa condition même d’existence, l’activité constituante d’un sujet”

Encontramos que la línea horizontal metaforizada por la vista horizontal del mar se puede abordar desde diferentes perspectivas. En primer lugar el descubrimiento de su horizontalidad lo debemos a los pintores holandeses del siglo XVII⁹. Para los marinistas de esta época lo interesante era no ya la distancia del punto de vista que se abría hacia la observación de amplios espacios sino más bien la misma horizontal que coincidiendo con la línea del horizonte separaba el mar del cielo. La posición del espectador se centraba por tanto en la estabilidad de la línea. Este modelo de composición reinará durante todo el período del clasicismo.

La importancia del paisaje marino de este período radica en que instauró las bases de un nuevo campo de visión en donde la ausencia de limitación visual destacó. Las marinas de Van de Velde El Joven (Fig. 7.1 y 7.2) y de Ruysdael (Fig. 7.3) que mostramos lo ponen en evidencia. Inauguraron lo que Céline Flécheux¹⁰ citando a M. Russell califica de “revolución de la mirada”.

“Le paysage de l’étendue hollandais ne s’attache pas à un point de vue : il nous présente grâce à un seul morceau qui est découpé un espace qui s’étend, ou se déploie de tout part.”

⁷Raffaele MILANI, *L’arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002, pág. 76

⁸Citado en Céline FLÉCHEUX, “La vague est-elle un paysage ?”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD et al.. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, pág. 139

⁹De entre la amplia bibliografía existente sobre el tema se han consultado las siguientes monografías Margarita RUSSELL, *Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch marine painting*. Leiden: E. J. Brill, 1983; George SHEPARD KEYES, *Cornelis Vroom, marine and landscape artist*. Tesis Doctoral, Utrecht, s.l., 1975; Henry HAVARD, *Histoire de la peinture hollandaise*. Paris: A. Quantin, Alcide Picard, 1882; Andrzej CHUDZIKOWSKI, *Le paysage Hollandais au XVIIe siècle*. Warszawa: s.n., 1958; *Éloge de la navigation hollandaise au XVIIe siècle : tableaux, dessins et gravures de la mer et de ses rivages dans la collection Frits Lugt*. Paris, Institut Néerlandais, du 3 novembre au 17 décembre 1989. Paris: Fondation Custodia, 1989; Peter C. SUTTON y John LOUGHMAN (Auts.), *El siglo de oro del paisaje holandés*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994; George S. KEYES (Com.), *Mirror of empire: Dutch marine art of the seventeenth century*. Minneapolis, Institute of Arts, 23 September to 31 December 1990; Toledo, Museum of Art, 27 January to 21 April 1991; Los Angeles, County Museum of Art, 23 May to 11 August 1991. Cambridge: Cambridge University Press, 1990

¹⁰Ver FLÉCHEUX, *La vague est-elle un paysage ?*, pág. 138



Figura 7.1: Willem Van de Velde El Joven, *Marina en tiempo de calma*. Museo del Louvre, París



Figura 7.2: Willem Van de Velde El Joven, *Mar en tiempo de calma*. 1671. Museo Condé, Chantilly



Figura 7.3: Salomon Van Ruysdael, *Marina de Oro al ocaso*. Museo del Louvre, París



Figura 7.4: Joseph Mallord William, *Amanecer después del naufragio*. Hacia 1841. Courtauld Institut Galleries, Londres

A pesar del predominio del cielo, con la descripción del juego luminoso de sus nubes que acentúan el contraste con el horizonte, en estos paisajes podemos encontrar un preludio de infinito. La supresión de las limitaciones visuales a los lados de la representación equivalió a una apertura de la visión sobre el mar.

Esta capacidad de expandirse en el espacio tanto de la imagen del mar como del propio espacio marítimo en su conjunto permite dar cuerpo a la imagen y ésta a su vez por su lado darle al espacio una apariencia.

El *punto de vista frontal* inaugurado por los holandeses será retomado posteriormente bajo otros presupuestos. El colocar figuras de espalda contemplando el mar supondrá un cambio de punto de vista no sólo de la perspectiva sino también de interpretación metafísica.

Quien inaugurará y marcará ese cambio será Caspar Friedrich con su cuadro *Monje en la orilla del mar* (Fig. 5.7). Muchos otros pintores utilizarán este nuevo marco interpretativo de la realidad marítima. Entre los más conocidos¹¹ y que aquí reproducimos son Courbet (Fig. 7.5), Turner (Fig. 7.4) o Whistler (Fig. 7.6).

El punto de vista frontal de estas obras valiéndose de la organización de colores en estratos superpuestos transponen sobre el plano del cuadro la profundidad exclusivamente visual del espacio marino en detrimento de la pérdida de perspectiva y de punto de fuga que lo caracterizan. La función que Friedrich dará a estas figuras de espalda ofrece una nueva interpretación del espacio. Inaugurarán un nuevo patrón en la percepción estética del mismo actuando como

¹¹De entre los diversos estudios que se han hecho sobre el tema destacamos el análisis de Denys RIOUT, "Les couleurs de l'Azur". En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 26-51



Figura 7.5: Gustave Courbet, *A orilla del mar a Palavas*. 1854. Museo Fabre, Montpellier



Figura 7.6: James McNeill Whistler, *Armonía en azul y argento: Trouville*. 1865. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

catalizadores entre la infinitud de la inmensidad del mar y el espectador del cuadro. Estos personajes lo invitan a sumergirse en la imagen contemplada y a adoptar su mismo punto de vista. Transcribimos la tan citada frase de Heinrich von Kleist

“Lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro, lo encontraba entre mí y el cuadro. . . Era yo mismo el capuchino.”

Friedrich marcará un hito en el establecimiento de este punto de vista. Sus figuras de espalda aparecerán en sus paisajes no sólo marítimos sino también de montaña como hemos visto representadas fundamentalmente en su *Viajero bajo un mar de nubes* (Fig. 5.18)¹². Las claves del pintor retomando las palabras de Jean Clay¹³ se centrarán en la eliminación del primer plano y en la fluctuación de la mirada del espectador privado de un punto de vista central y en la disociación de la perspectiva lineal y atmosférica.

Esta reduplicación e identificación de la mirada establecerá la misma estructura sobre la que se fundarán las obras de Turner, Courbet y Whistler aquí presentadas¹⁴. En todas ellas hay un desacuerdo del punto de vista. A pesar de que la intención de sus autores es alargar la mirada hacia la inmensidad del mar implícitamente se está poniendo en tela de juicio el encaje del punto de vista presentado. La sensación de infinito en los cuadros presentados se logra dilatando el espacio y basándose en una ausencia total de referencias.

Pero el observar la horizontalidad presupone también el considerar la adopción de otros puntos de vista. Aseverando desde las reglas de la perspectiva que la altura del horizonte es la que determina realmente la profundidad encontramos que la horizontalidad del mar puede ser observada desde lo alto o desde un punto de vista más bajo haciendo variar su interpretaciones. Mientras que desde arriba se obtiene una visión del paisaje amplia desde un punto de vista bajo la profundidad se reduce y los elementos situados en un primer y segundo plano ganan en importancia. Desde la orientación romántica *el punto de vista alto* será utilizado como recurso frecuentemente. El cambio de perspectiva que se produce al observar el mar desde un acantilado o desde un promontorio ofrece a los pintores de esta época un nuevo elenco de interpretaciones. De nuevo Friedrich nos ayuda a ilustrarlo. En su cuadro *Acantilados Blancos de Rügen* (Fig. 7.7) nos introduce en el horizonte del mar desde lo alto de los acantilados.

Monique Brosse¹⁵ en su estudio sobre el mar en la literatura nos revela el significado de este punto de vista en la estética romántica:

“Du haut de la falaise ou du promontoire, la perspective change. On prend ses distances. De cette position élevée, la contemplation peut exprimer des valeurs très diverses: le défi à la sauvagerie de la nature, où l'individu tendu par la volonté de puissance se pose en héros; la méditation du sage ou du penseur, isolé et inaccessible aux agitations de l'eau ou à ses séductions; la rêverie hallucinée d'où surgissent les fantasmes abyssaux, monstres eyt syrènes montés des brouillards de la mer et du subconscient, (. . .) Les regrets de l'exilé insulaire coupé du continent perdu ou interdit; l'appel de l'aventure lointaine. Le champ des éventualités et des modalités reste ouvert.”

La identificación con el infinito será una de las ideas que la contemplación elevada del horizonte del mar sugerirá como a lo largo de nuestro estudio tendremos oportunidad de demostrar.

¹²Ver el análisis de estas figuras en sus paisajes de montaña en Jean CLAY, *Le Romantisme*. Paris: Hachette : “Réalités”, 1980, págs. 300-302

¹³Ver *ibíd.*, pág. 199

¹⁴Ver RIOUT, *Les couleurs de l'Azur*, págs. 26-51

¹⁵Monique BRO SSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, pág. 164

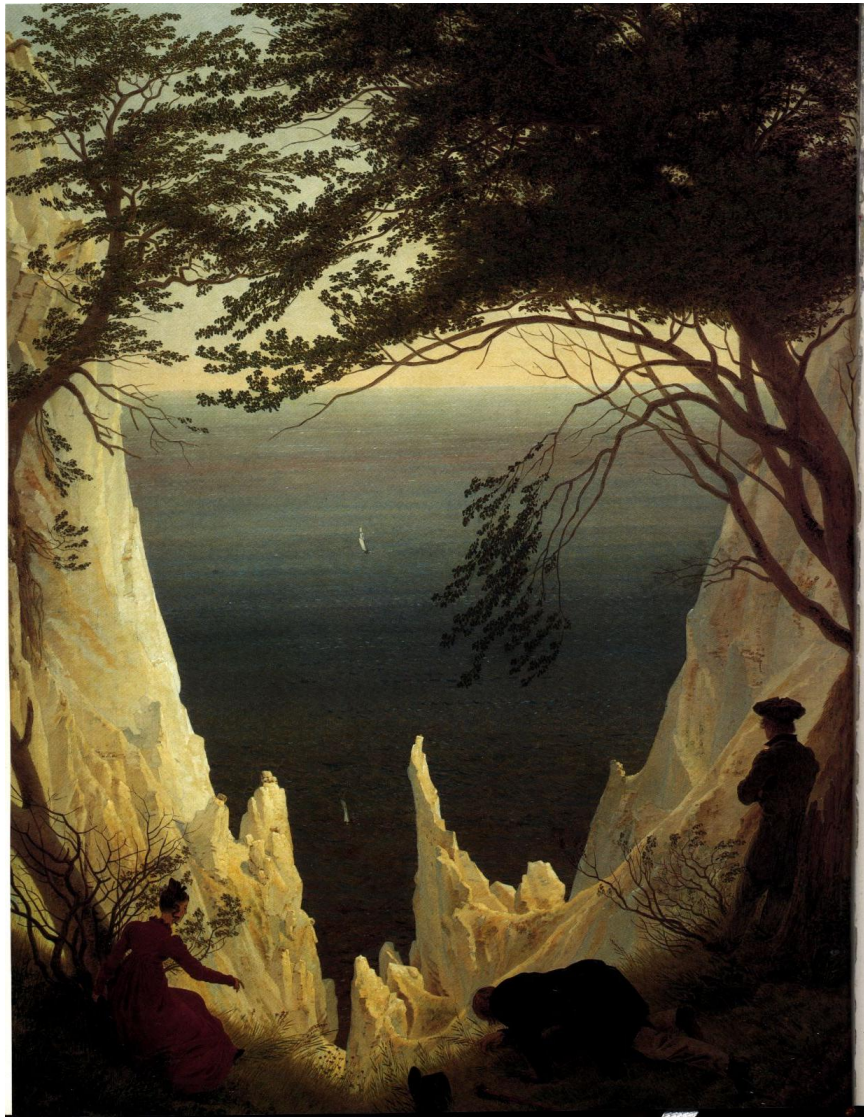


Figura 7.7: Caspar David Friedrich, *Acantilados blancos de Rügen*. 1818. Museum Oskar Reinhart, Stadtgarten



Figura 7.8: Gustave Courbet, *Honfleur, desembocadura del Sena*. Hacia 1841. Musée des Beaux Arts, Lille

Fuera de la posición romántica encontramos otros ejemplos compositivos donde prevalece la posición alta de observación y de encuadre del mar. Obras como la de la de Courbet *Honfleur, desembocadura del Sena* (Fig. 7.8) o la de Eva Gonzalés *Vista de la playa de Dieppe tomada desde el castillo* (Fig. 7.9) que aquí reproducimos muestran el significado compositivo de este tipo de encuadre.

Courbet abordará su composición desde una colina mostrando la amplitud de la bahía y la grandeza de la vista remarcando con la simplicidad de una línea la lejanía del horizonte.

La obra de Eva Gonzalés irá más allá adoptando casi en su perspectiva un punto de vista de pájaro que muestra su capacidad para tratar los efectos atmosféricos del agua y de del aire. Este punto de vista privilegiado se asemeja al utilizado por Manet en muchas de sus marinas¹⁶. Con ello se logra partiendo de los detalles de la composición como la playa o los elementos que la pueblan dejarse sugestionar por la calidad emotiva de su pincelada.

La otra perspectiva es la *vista del horizonte del mar desde una posición baja*. Como decíamos ésta conlleva que los detalles de los otros planos de la representación sobresalgan como consecuencia de la pérdida de profundidad. Por otro lado teniendo en cuenta la imbricación existente en la composición del cielo y de la superficie del mar al rebajar la línea del horizonte se debe determinar la importancia que se quiere dar al cielo. Partiendo de estas precisiones encontramos dos maneras de representarla bien desde la playa bien desde una embarcación.

Joaquín Sorolla en su *Barca en la playa* (Fig. 7.11) logrará desde la arena y dando mayor

¹⁶Ver Juliet WILSON-BAREAU y David DEGENER (Dir.), *Manet and the sea*. Chicago, Art Institute; Philadelphia Museum of Art; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh. Philadelphia: Departement of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, pág. 251



Figura 7.9: Eva Gonzalés, *Vista de la playa de Dieppe tomada desde el castillo*. Château Musée, Dieppe



Figura 7.10: Edouard Manet, *Trabajadores del mar*. 1873. Museo de Bellas Artes, Houston



Figura 7.11: Joaquín Sorolla, *Barca en la playa*. Entre 1895 y 1900. Museo Fundación Sorolla, Madrid

importancia al agua y a la barca que de manera oblicua aparece en primer término aproximar la visión del mar y del horizonte al espectador dando poco espacio al cielo. Su posición se acerca por así decirlo casi al nivel del agua. En cambio la posición adoptada por *Edouard Manet* en su cuadro *Los Trabajadores del mar* (Fig. 7.10) ilustra el segundo punto de vista que nombrábamos: el tomado desde una embarcación situada en el mar. Ello permite ver el horizonte casi a ras del agua. Ello es lo interesante de la composición. Manet en sus primeras marinas plasmó escenas más relajadas en donde la línea del horizonte era nítida y linear. Aquí el movimiento forma parte de la escena y su horizonte perfilado e identificado por el color verde del agua y rosáceo del cielo se determina por la posición del marinero centra que encarado se confronta con el punto de vista del espectador.

La línea del horizonte marítimo desde las distintas aproximaciones que las reglas de la perspectiva ofrecen ayuda a enmarcar al mar como espacio pero también provoca a su vez un deseo de saber que hay más allá de la misma, de cruzar ese límite de separación entre el cielo y el agua y de descifrar la ambigüedad que esta delimitación ocasiona. Esa ilusión favorece la conquista del infinito y nos lleva a aproximarnos a su concepto desde el vacío que la propia horizontalidad del mar manifiesta.

7.2. El viaje como experiencia de infinito

7.2.1. Concepto

El siglo XIX es época de grandes viajes y expansionismo colonial. Ya sea por motivos comerciales, militares o científicos el descubrimiento de nuevos lugares estará presente en la temática tanto de artistas como de literatos¹⁷ del momento. Una gran parte de ellos se desplazará in situ plagando su obra de nuevos paisajes y concepciones. Desde los románticos pasando por los realistas e impresionistas el tema del viaje en pintura será representado evolucionando poco a poco desde premisas casi puramente topográficas a concepciones plagadas de un exotismo que desembocarán en otras mucho más interiorizadas del tema que a la fin de siglo con la llegada del turismo y con el descubrimiento de nuevas realidades llevará a un desencantamiento del tema y a una renovación. Ello significa que la evolución del tema corre pareja a la apropiación del mundo geográfico. Es decir, a partir de ese momento la tierra es prácticamente y globalmente conocida. Ello significa que los viajes aunque aumentan la diversidad cultural se reduce.

Jules Michelet¹⁸ describe dos clases de sentimientos en la historia del viaje marítimo:

“En revenant sur tout qui précède et sur toute l’histoire des voyages, on a deux sentiments contraires :

- L’admiration de l’audace, du génie avec lesquels l’homme a conquis les mers, maîtrisé sa planète.
- L’étonnement de le voir si inhabile en tout ce qui touche l’homme, de voir que, pour la conquête des choses, il n’a su faire nul emploi des personnes; que partot le navigateur est venu en ennemi, a brisé les jeunes peuples, qui, ménagés, eussent été, chacun dans son petit monde, l’instrument spécial pour mettre en valeur.”

La novedad y originalidad que las impresiones de los artistas aportaban en sus cuadros van desapareciendo y es el momento en que se produce un cambio en la sensibilidad.

Sin intención de realizar una enumeración precisa de los diferentes tipos de viajes que predominaron en la época que estudiamos temáticamente podemos subdividirlos en dos grandes grupos:

1. *Viaje como descubrimiento de nuevos lugares: El Norte y Oriente*

La literatura de viajes abrirá el camino hacia el encuentro de nuevos lugares. Hemos ya estudiado el descubrimiento de la montaña que Rousseau inaguró y del desierto como nuevos espacios de representación y la impronta que los pintores orientistas dejaron

¹⁷Se han revisado las siguientes monografías especializadas en la literatura marítima que han completado la visión del concepto de viaje marítimo y su vinculación con el infinito en pintura Jacques DARRAS, *La mer hors elle même : l’émotion de l’eau dans la littérature*. Paris: Hatie, 1991; Marie BLAIN y Pierre MASSON (Dir.), *Rêveries Marines et formes littéraires*. Collection “Horizons comparatistes”. Université de Nantes (Org.). Nantes: Pleins Feux, 2001; Simon LEYS, *La mer dans la littérature française*, Vol. 1, *De François Rabelais à Alexandre Dumas*. Paris: Plon, 2003; —, *La mer dans la littérature française*, Vol. 2, *De Victor Hugo à Pierre Loti*. Paris: Plon, 2003; Isabelle ZUBER, *Tableaux littéraires : les marines dans l’oeuvre de Marcel Proust*. Bern: Lang, 1998, Publications universitaires européennes. Serie 13, Langue et littérature françaises, 228; Monique BROSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983; Alia BORNAZ BACCAR, *La Mer, source de création littéraire en France au XVII^e siècle (1640-1671)*. Paris; Seattle; Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, Biblio, 17-62; M^a Antoinette TIPPETTS, *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*. Paris: A. G. Nizet, 1966

¹⁸Jules MICHELET, *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, pág. 258



Figura 7.12: François Auguste Biard, *Vista del océano glacial, pesca de la morsa por los groelandeses*. 1841. Castillo-Museo de Dieppe

en sus obras ante la poesía de los nuevos paisajes descubiertos. El viaje ya sea imaginario o real está estrechamente unido a la representación de la Tierra. Y su apreciación evolucionará paralelamente a la percepción y al descubrimiento del mundo geográfico. Gracias a los nuevos conocimientos científicos la idea de la tierra única y unificada desaparecerá afectando a la percepción de la misma. El siglo XIX se interesará por la belleza de nuevos lugares como la de las latitudes septentrionales (Fig. 7.12). Los paisajes gélidos del Norte serán fuente de inspiración para muchos pintores que llegarán a ellos bien atraídos por su luz y el encanto de sus brumas bien como resultado de las expediciones científicas proyectadas a los Polos de las que formaron parte. Esta apertura ofreció la posibilidad de traspasar la línea imaginaria del horizonte geográfico conocido proporcionando un nuevo sistema de referencia al imaginario.

2. Viaje como búsqueda

El viaje como lo es la memoria y el arte provienen de la experiencia directa. Cada lugar visitado, cada suceso acaecido en el descubrimiento de un sitio nuevo está plagado de signos que son interpretados y reinterpretados de manera distinta por cada uno de los visitantes que hasta ellos llegan. Partir a la búsqueda de nuevos lugares será metaforizado por muchos artistas que entenderán el viaje como una búsqueda de sí mismos, de

sus orígenes, de su destino. Es lo que se ha catalogado como viaje interior.

La representación del viaje como búsqueda aparece como un desafío de lo incierto y de lo conocido e implica un largo camino de exploración. Desde este punto de vista podemos comprender su sentido tal y como lo hacían los griegos. Viajar significaba sumergirse, zambullirse. Partiendo de esa determinación indeterminada que la inercia del propio viajero comporta en su recorrido hacia ese mundo desconocido y uniéndolo a la polaridad que tanto sus sistemas de referencia como su propio universo simbólico comportan se puede tomar al viaje como medio para observar los diferentes grados de individuación de los que el viajero forma parte. El viaje como búsqueda indica desde este punto de vista una experiencia que propone al mismo tiempo: Una determinación y la limitación de la misma. Importará más la idea misma que el viaje mismo.

Utilizar la noción de viaje para representar la emoción poética de la infinitud requiere de antemano especificar los presupuestos terminológicos comunes sobre los que se erige la misma. La incerteza de su representabilidad conlleva que su concepto se mantenga sobre una especie de vacuidad que determina tanto su explicación real como el versante intuitivo del plano espacio-temporal sobre el que se sostiene. La representabilidad del infinito a través del viaje marítimo no es metatemporal pero sí que tiene que ver con la temporalidad misma puesto que lleva implícito el transcurrir y el paso del tiempo. Y es que se produce una asimilación entre la susodicha temporalidad y la del mismo viaje. Bajo este punto de vista entendemos que no hay ya una relación con el tiempo real, de todos los días sino que aparece un nuevo espacio temporal que describe el infinito y se aparta de la realidad. Esta perspectiva es la que enriquece el concepto de viaje y se asocia particularmente y muy estrechamente al marítimo.

Desde este punto de vista la emoción de pérdida temporal suscitada crea por otro lado la sensación física de pérdida en un espacio ilimitado sin horizonte. A partir de ahí nacen composiciones infinitas de trayectos por la imposibilidad real de poder ir más allá de la tierra misma.

Observamos que la experiencia sensorial del infinito a través del viaje por mar tiene como denominador común los siguientes elementos: Se basa en la idea de espacio, distancia y extensión, se articula sobre la definición de límite, umbral y su franqueo y se fundamenta en la noción de trayecto como principio de temporalidad del viaje.

Apoyándonos en la experiencia de viaje marítimo constatamos que la sensación de infinitud del mar adquiere una connotación particular: Se percibe en movimiento. Partiendo de esta consideración y basándonos en la dicotomía de lo dinámico/inmóvil y de lo cercano/lejano abordaremos la captación del infinito marino desde la noción de viaje entendida como dinámica. La percepción de la inmensidad marina en movimiento aporta a su paisaje una nueva perspectiva en donde diversos elementos que lo conforman como el cielo y la misma superficie marina ofrecen una imagen global proporcionando los indicios de la sensación de infinitud. Por otro lado la inmensidad del mar es vista como espacio en donde todo es posible. La percepción tanto de su sonido como de su silencio nos aportan rasgos de su infinitud. Finalmente la desproporción que se produce entre el aquí conocido y el allá desconocido, entre el espacio vivido y el imaginado aparece como eje vehicular de la misma noción de infinito. La transgresión de la frontera imaginaria en la búsqueda de lo infinito constituye el eje que materializa su expresión. En base a esta reflexión nuestro análisis se estructurará en la definición de tres experiencias que vehiculan la expresión de la sensación de infinitud marina desde la experiencia del viaje: La de partida, la sublime y la del límite.



Figura 7.13: Ivan Aivazovski, *Escuadra rusa en la rada de Sebastopol, el 2 de mayo de 1790*. 1870. Museo ruso, San Petesburgo

7.2.2. La experiencia de la partida

Vinculando la imagen del puerto a la de infinito nos apoyaremos en el siguiente paradigma: El puerto como espacio de apertura capturará la imagen de infinito desde la evocación de nuevos y vastos horizontes a través de la imagen de partida y la ilimitación del viaje marítimo.

Tomando en cuenta la dicotomía conceptual ya explicada entre lugar y espacio vamos a analizar el significado de partida desde el contexto del viaje y de la expresión de infinito. La experiencia de la existencia de lo desconocido más allá del mundo conocido nos aproxima a nuestra meta aquí. La salida del puerto representa para el viajero una experiencia de alteridad porque presupone el contacto con lo desconocido. *Ivan Aivazovsky* en su *Escuadra Rusa* (Fig. 7.13) ofrece casi desde lo pintoresco la salida de un navío.

La partida por lo tanto marca el espacio del viaje y se llena tanto de un significado positivo que enlaza con la esperanza y la posibilidad de descubrimiento de nuevos lugares como de una connotación negativa proveniente de la incerteza y de los peligros del mismo viaje como el cuadro del marinista ruso manifiesta. La experiencia de la inmensidad marina es interpretada desde la experiencia sensorial. El infinito en alta mar no sólo se percibe visualmente sino que también se siente. Podemos concretizar su experiencia desde la apreciación de la calma de su extensión residiendo su valor en la tranquilidad y en la seguridad de su imagen. La sensación de suspensión del tiempo real que lleva al viajero a experimentar el contacto con el infinito a través de la bonanza del mar. Desde la angustia y la ansiedad que la ausencia de límites referenciales en los trayectos largos provocan en el viajero empujándolo a intuir su propia limitación dando con ello nuevos significados a la interpretación de la inmensidad marítima y paragonándola con la sensación de pérdida en el vacío oceánico. Esa angustia del vacío se produce por la falta de relación y de interacción con el espacio mismo.



Figura 7.14: Edouard Manet, *Vapor partiendo. Boulogne*. 1864. The Art Institut of Chicago, Potter Palmer Collection

Edouard Manet en su *Vapor partiendo. Boulogne* (Fig. 7.14) desde otra aproximación estilística expresa también este concepto. La nave situada en la parte central marca diagonalmente su salida dejando una visible estela de su recorrido en el mar que por su forma nos dirige hacia el horizonte del mar.

Manet logra intuir el infinito adoptando la primera de las valoraciones dadas por Schneider. Los barcos representados abren paso hacia el horizonte desconocido del mar. La experiencia de la partida es vivida por el viajero como una separación de sus puntos de referencia. Se produce un abandono, un movimiento que marca una distinción provocando una desaparición provisional y una separación brusca de lo conocido y seguro. Manet logra marcar con la disposición de los barcos y las velas un impulso hacia el horizonte y hacia su infinito. La apertura de visión que implica la observación de la amplitud de la extensión marina es quizás la experiencia más cercana de infinitud que nos ofrece el mar como paisaje. Contemplar el horizonte durante la travesía marítima crea la sensación de estar avanzando por una ruta sin fin. La pérdida de referencia espacial que conlleva el encontrarse en alta mar sin punto de referencia sobre el que asirse proporciona la posibilidad de materializar la sensación de infinito. La experiencia visual no puede englobar el concepto mismo pero sí que puede ayudar a crearlo. Encontramos que la pérdida de conciencia espacial y de horizonte visual que se siente en alta mar se transfigura en sensación de infinitud a través de la conformación por parte del viajero de un horizonte imaginario, de un límite del mundo que no coincide con el geográfico.

La certitud de continuidad de la ruta y del horizonte repetido más allá de la curvatura de la tierra observada. La sensación de la existencia de mundos desconocidos e inexplorados fuera del horizonte conocido que agudizan el sentimiento de descubrimiento y de partida en su búsqueda. Intentando equiparar el término a la expresión de infinito encontramos las siguientes valoraciones:

Partir para descubrir el mundo es también una partida para descubrirse a sí mismo.

Se borra la familiaridad de las categorías temporales provocando el encuentro con un imaginario propio.

La imagen de la partida se convierte en el medio de interrogación interior que concierne a lo desconocido y que significa la representación de una nueva dimensión de la existencia muy diferente de la que hasta el momento se conocía.

Es una apertura a un horizonte nuevo abriendo su conciencia a su vez a otros niveles de la realidad. El agua del mar se convierte en misteriosa y desconocida y comporta nuevos cuestionamientos sobre la conciencia humana. Intuitivamente hay una orientación hacia el mar y lo desconocido.

La imagen de la partida se conecta con la idea de infinito reflejando la sumisión del hombre hacia lo desconocido e incomprensible. La experiencia marítima facilita una especie de meditación favoreciendo a su vez una reflexión metafísica de la realidad. El agua del mar penetra en el subconsciente más recóndito de quien se embarca en el mar sacando a la luz ideas como la del infinito hasta el momento oculta.

7.2.3. Experiencia sublime

Según la Real Academia de la Lengua Española viajar significa trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de locomoción. Asociado al mar utilizamos embarcar. Semánticamente encontramos otros términos como errar, vagar que se ajustan al significado que aquí vamos a utilizar y que deben su origen al sentido de viaje que el Romanticismo les dió. Para los viajeros románticos viajar significaba proseguir, errar fuera de las vías trazadas por la sociedad de su tiempo. Asociaremos la noción de errar desde el punto de vista de avanzar en el espacio y en el tiempo con el de viaje marítimo para posteriormente enlazarlo con la noción de infinito. El viaje marítimo desde la imagen del errar será abordado desde su dimensión existencial. Intentaremos buscar la correspondencia entre la representación de infinito y de la vida en términos de desplazamiento. Las imágenes metafóricas asociadas a este enfoque girarán en torno a una doble perspectiva. El sentido del vagar se entenderá desde la oposición de contrarios. La acción del viaje basculará entre el deseo y el miedo a emprender el viaje. Desde este punto de vista podemos asociarlo con la idea de infinito. La búsqueda de un lugar más allá de los límites conocidos convierten al viaje en un recorrido interiorizado. El viajero que se pierde en la andanza de nuevos espacios busca en su interior a través de la imaginación su punto de referencia. Los símbolos de este viaje enmarcados fuera del tiempo y del espacio apuntan a una materialización de la noción de infinito. Tomando como referencia la noción de trayecto antropológico que Gilbert Durand nos da podemos enfocar su estudio. Nos dice¹⁹:

“L’incessant échange qui existe au niveau de l’imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social.”

¹⁹Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969, pág. 80

La respuesta positiva o negativa que demos a las señales que el viaje por mar nos produzca repercutirán en la representación de su imagen. Entendiendo el viaje desde la dimensión del error estudiaremos la noción de infinito desde la representación física del viaje marítimo, desde la experiencia subjetiva desvelada del vagar por el mar y desde el concepto de sublime entendido desde la inmensidad y desde la sensación física y visual que implica la superficie marina.

La inmensidad de la naturaleza es fuente de meditación estética de la sensibilidad cósmica. La contemplación de su grandeza y la inmersión en la misma proporcionan la sensibilidad que ayudan a crear la imagen de infinito y actúan como medio y como raíz indiscutible en la creación del efecto de lo sublime. Aseveramos por tanto que el sentimiento de lo sublime está presente tanto en el mundo espiritual como en el propiamente natural y se manifiesta en el ámbito de la creación estética. La superficie marina será sentida desde este punto de vista. Alexander Humboldt tomando en cuenta la perspectiva kantiana pero haciendo hincapié en la interioridad del propio sentir nos da su valoración²⁰:

“Il sentimento del sublime (...) in quanto sembra aver origine nella semplice visione della estensione di natura, è affine alla solenne disposizione d’animo che pertiene alla espressione dell’infinito e delle libertà nelle sfere della soggettività ideale, nel mondo dello spirito. Su questa affinità, su questa rispondenza delle impressioni sensibili si fonda il fascino di tutto ciò che è senza limiti: sia nell’oceano e nell’etere, quando i vapori dell’aria avvolgono un isolato picco montano, sia nello spazio cosmico, quando la forza chiarificatrice di un grande telescopio fa naufragare la nostra immaginazione in una profondità colma di presagi...”

El sentimiento de inmensidad cósmica sentido ante el mar proviene no sólo de la evocación del paisaje exterior sino de las resonancias surgidas en su foro interior. El concepto de inmensidad y sus derivados o su substituto, lo indefinido, el todo, nos sirven para fundamentar su concepto. Vinculándolo al error del viaje constatamos que la inmensidad no proviene prioritariamente del referente espacial, de la ilimitación del mismo océano sino que deriva igualmente del ensanchamiento interior del ser en contemplación. *Constable* en su *Playa de Brighton* (Fig. 7.15) de 1824 materializa este concepto. La observación por los dos personajes de la orilla de la inmensidad marina y el navegar del barco a través de su horizontalidad evocan el sentido que aludimos. Hay una interiorización de su vivencia.

La inmensidad se vive antes de ser vista. Esto nos lleva al campo de la imaginación. De nuevo Bachelard ilustra nuestro discurso²¹:

“Nous découvrons ici que l’immensité du côté de l’intime est une intensité, une intensité d’être, l’intensité d’un être qui se développe dans une vaste perspective d’immensité intime. En leur principe, les « correspondances » accueillent l’immensité du monde et la transforment en une intensité de notre être intime.”

De esta manera la figura estética del viaje marítimo y su vinculación con la noción de infinito demuestran que ésta se configura por medio de una exploración intuitiva continua que se va enriqueciendo de nuevas connotaciones demostrando una vez más que en la percepción de la imagen marina y como consecuencia de su infinito los dos versantes: el objetivo y el subjetivo están presentes y son recíprocamente constituyentes.

²⁰ Citado en Rosario ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*. Vol. XIV, *Geminae ortae*. Napoli: Giannini, 1973, pág. 318

²¹ Citado en Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 62



Figura 7.15: John Constable, *Playa de Brighton*. 1824. Victoria and Albert Museum, Londres

Es a partir de aquí cuando podemos comenzar a analizar la noción de infinito desde la sensación sublime de la inmensidad marina utilizando como medio el viaje. Tratando de identificar el sentimiento de lo sublime para asociarlo al mar constatamos como acabamos de ver que el paisaje es una prolongación de lo que sentimos. Su concepto²² no se encierra sólo en su simple imagen visual. Pero como comenta Baldine Sain-Girons²³ la invención de nuevos paisajes entre ellos el marítimo como fuente de inspiración de emociones estéticas va estrechamente unido al renacimiento del sublime desde finales del siglo XVI al Siglo XVIII y esto obliga a un cambio de posición conceptual porque hasta ahora el sublime se asimilaba al ámbito de la retórica ahora abordará el plano visual. Esto engendrará una multiplicidad de espacios reales que serán consecuencia de visiones diferentemente interiorizadas. Partiendo de esta precisión debemos definir los límites del término sublime asociado al de infinito. La idea del sentimiento de lo sublime nos proporciona un doble acercamiento a la naturaleza: Vivimos con ella y de ella como Rosario Assunto²⁴ nos recuerda y su fascinación proviene tanto de la grandiosidad como de la peligrosidad y amenaza de sus fuerzas. Es la unidad del sentimiento vital y del sentimiento estético lo que fundamenta el vivir estéticamente la naturaleza y poder contemplar nuestro vivir en ella. Gracias a la llamada inquietud de lo finito²⁵ posibilitamos el sentimiento sublime de la naturaleza.

“... nel contemplare al natura infinita per estensione o minacciosità, contempliamo dell’alto il nostro senso di pochezza, di fragilità; e lo ogettiviamo esteticamente godendolo e promovendolo a soggetto di un giudizio, il cui predicato, la sublimità, e anche predicato della natura di cui questa inquietudine, questo *dispiacere piacevole* è sentimento vitale.”

Sánchez Munain²⁶ definiendo los valores del mar encontraba en su figura estética una mezcla de sublimidad por su infinitud horizontal, de majestad por su fuerza y poder y de belleza

²²Ver Baldine SAINT-GIRONS, “Le paysage et la question du sublime”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 75–118

²³Ver *ibíd.*, pág. 76

²⁴Citado en ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, pág. 309 Ver el capítulo *Il sublime della natura come esteticità del paesaggio*

²⁵Ver *ibíd.*, págs. 310 y 311

²⁶Ver José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 195

por su color y movimiento. Nos introduce en la noción de *grandeza* abordada empíricamente desde la perspectiva de lo vertical y de lo horizontal considerando al mar figura a parte puesto que es partícipe de ambas perspectivas. Nos dice²⁷:

“Esta clasificación empírica (...) coincide con la valorativa, si prescindimos por el momento del mar, o lo consideramos simplemente como una llanura, pues en él se da cla de valores por virtud de los cuales reúne la belleza mayestática y la sublimidad apacible de la belleza llana.”

Entender la belleza sublime del mar y conectarla con su infinitud nos lleva considerar las coordenadas conceptuales sobre las que se erige el término sublime. Desde el siglo XVIII han sido muchos los filósofos que han desarrollado distintas aproximaciones a la teoría de lo sublime. Sin hacer una revisión exhaustiva vamos a tomar los conceptos fundamentales que nos sirven de partida para posteriormente elaborar nuestro discurso. *Edmond Burke* con su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. 1757 sentará las bases de la cuestión. Su libro deberá su origen al impacto que causó en la época la traducción *De lo Sublime* de *Pseudolongino*. El filósofo nos define de esta manera el concepto²⁸:

“The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*.”

Burke no considera como primordial el problema de la magnitud en cambio relaciona la grandeza física con el terror²⁹ o el asombro. Y a su vez vincula la idea de sublime con la de terror. El océano paragonado con las grandes dimensiones viene considerado como terrorífico³⁰:

“And to things of great dimensions, if we annex an adventitious idea of terror, they become without comparison greater. A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself?”

Con ello demuestra que los grandes espacios como el marino o las grandes llanuras desde su sublimidad permiten acercarnos a la idea de infinito.

“La grandeur peut difficilement frapper l'esprit, si elle ne se rapproche pas en quelque sorte de l'infini³¹.”

Y de esta manera introduce la noción de infinito vinculada a la de sublime³²:

²⁷SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 178

²⁸Citado en Jean BORM, “Vers l'infini - L'écriture de voyage face à l'infiniment grand”. En *L'infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pág. 221

²⁹Para un análisis pormenorizado de esta cuestión en Burke me remito al capítulo *Burke: « l'infini artificiel »* en Baldine SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993, La république des lettres

³⁰Citado en BORM, *Vers l'infini - L'écriture de voyage face à l'infiniment grand*, pág. 221

³¹SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*

³²Citado en Andrea HAPKEMEYER (Ed.), *The perception of horizontal*. Ausstellung 17.09.2005 - 08/01/2006, Museion, Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst Bozen / Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano. Köln: König, 2005, pág. 14

“Another source of the sublime is infinity (...) Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect and truest test of the sublime. There are scarce any things which can become the objects of our senses, that are really and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so.”

Burke encontrará un lazo entre todo lo que es de gran dimensión y el infinito siempre que éste vaya más allá del horizonte de observación. La percepción de los espacios dichos infinitos deben ser ante el campo visual del espectador completamente inabarcables para poder considerarlos como tales.

Las ideas de Burke fueron la base de la reflexión de *La Crítica del Juicio* de Kant. El filósofo alemán³³ estudiará el sentimiento de lo sublime desde la experiencia del límite. En sus escritos yendo más allá del sublime como gusto y emoción de Burke mostrará la duplicidad de mirada que el sentimiento de lo sublime puede suscitar: terror y placer simultáneamente. Siendo este primero identificado como placer negativo. Para el filósofo paisaje sublime será doblemente revelador³⁴:

“Sublime es la Naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de infinitud (...) El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación en la apreciación de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley”

“Il sublime, infatti, ci spaventa perché non possiamo coglierne il limite, e nello stesso tempo ci riempie di gioia in quanto ci permette di percepire dentro l'illimitato (o almeno dentro il gigantesco, o l'incommensurabile) quanto sia illimitata la ragione, che può spingersi, senza però conoscerlo, verso il regno della libertà e della moralità³⁵.”

Kant identificará dos tipos de sublime³⁶. El *sublime matemático* vinculado a las dimensiones y el *sublime dinámico* relacionado con la potencia y la fuerza. Conectando sus ideas con la percepción del mar asociamos la extensión del mar con el sublime matemático y la fuerza del movimiento marítimo con el sublime dinámico. Desde la dimensión horizontal tendremos en cuenta la primera noción, la segunda se estudiará paralelamente a la dimensión vertical del infinito.

Inspirados en las reflexiones de Burke y de Kant fueron muchos los pintores que se dejaron llevar por estas interpretaciones. *Friedrich* con obras tan emblemáticas como *Monje en la orilla del mar* (Fig. 5.7) lo evidencia. Carus, Turner y otros paisajistas románticos de la época desde esta nueva experiencia estética de la naturaleza mostraron cómo el paisaje se lleva en el interior. Enlazando con Burke posteriormente en 1927 Christopher Hussey atribuyó siete cualidades que caracterizaban a lo sublime³⁷:

³³ Ver el capítulo *El Océano sublime* Esperanza GUILLÉN, *Naufrajos: Imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, 2004, La Biblioteca Azul, Serie Mínima, págs. 19–25 en donde Esperanza Guillén de manera clara expone la experiencia de lo sublime en Kant y Burke y su proyección en la pintura de naufrajos

³⁴ Citado en SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*, pág. 187

³⁵ Citado en Franco RELLA, “El senso de la natura, il senso del mondo”. En Catálogo de la Exposición *Romanticismo: Il nuovo sentimento della natura*. Dirigido por Gabriella BELLÍ. Milano: Electa, 1993, pág. 31

³⁶ Ver GUILLÉN, *Naufrajos: Imágenes románticas de la desesperación*, pág. 20

³⁷ Citado en Javier MADERUELO, *Nuevas visiones de lo pintoresco*. Madrid: Fundación César Manrique, 1996, Cuadernos, pág. 31

“Oscuridad, tanto física como intelectual; poder, entendido como dominio de la naturaleza sobre el hombre; privación, como la sentida ante las tinieblas, la soledad o el silencio; inmensidad, tanto vertical como horizontal, quedando subsumida en ambas la escala relativa del observador humano; infinitud, tanto literal como inducida por las dos últimas características de lo sublime: sucesión y uniformidad, que son el origen de la idea de progresión sin límites.”

Teniendo en cuenta las distintas proyecciones teóricas surgidas y dependiendo del tipo de imagen representada la noción de infinito se materializará en la imagen del mar utilizando vías diferentes. El marco cronológico establecido para nuestro estudio es el siglo XIX. Nos interesará determinar el concepto de infinito y su representación a través de la imagen del viaje por mar. Considerando los presupuestos ideológicos analizados de la época trataremos de perfilar los contornos conceptuales de sublime como noción para adaptarlo no sólo al período y al estilo romántico meramente sino dados los límites imprecisos de este movimiento y la permeabilidad que muchas de sus concepciones tuvieron a lo largo del siglo en otras proposiciones estilísticas a la obra de artistas situados fuera de este movimiento.

Partiendo de aquí nos interesa analizar la figura del mar como personificación de conflictos humanos, como algo emocional. Su interpretación desligada radicalmente de la tradición clásica dará lugar a una lectura de su imagen en su totalidad, no en la articulación de los detalles de su composición como venía ocurriendo. El océano será vehículo para mostrar estados sentimentales y emociones anímicas representadas por las fuerzas de la naturaleza.

Entenderemos entonces la impresión de inmensidad marina desde su sublimidad apoyándonos en su dimensión horizontal y en su simplicidad visual.

Para que el mar sea sublime debe ser dilatado, con un horizonte lejano en el espacio. Asociándolo a la idea del viaje como representación de la idea de infinito nos remitimos a la noción de nomadismo espiritual³⁸ que la percepción del paisaje romántico preludiaba:

“El viaje romántico es siempre búsqueda del yo, una larga travesía interior: una fuga sin fin. Puede ser una búsqueda de la identidad por medio del ahondamiento del dolor, una aventura a través del propio sufrimiento, ingreso en el territorio del riesgo. (...) El poeta inglés Young ha dejado escrito que «el mar refleja el rostro melancólico de la vida humana». Es el espejo cósmico de una melancolía totalizadora precisamente porque es el ideal campo de pruebas para la fuga y el retorno propios de la sensibilidad romántica.”

La definición se corresponde con el sentido que *Ivan Aivazovsky* ha imprimido a su *Claro de luna* (Fig. 7.16). El navío navega en solitario a través de la doble infinitud del mar y de la noche iluminada por la luz poco real de la luna que se refleja en la superficie del agua.

Tomando como base el sentimiento sublime representado por la inmensidad de la superficie marina y la figura del vagar del viaje marítimo proponemos los siguientes ejes en la interpretación de la expresión del concepto de infinito. Nos basaremos en el binomio conceptual dinámico que conforman lo Inmenso y lo Minúsculo. Aseverando que su relación es inversamente proporcional a las dimensiones contradictorias que la conforman. Esta oposición muy contrariamente a la lógica matemática tiene como efecto anular su diferencia. El viaje será entendido como fuente de emociones de lo sublime permitiendo una aproximación al infinito. Desde la experiencia visual y física de la plenitud del mar la idea de infinito sugerida por el sentimiento del sublime y por el viaje marítimo quedará representada por los siguientes axiomas:

³⁸Ver Fernando CASTRO FLÓREZ, “Apuntes y visiones del desierto”. En *Actas de El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pág. 57



Figura 7.16: Ivan Aivazovsky, *Noche en claro de luna*. 1849. Museo Estatal Ruso, San Petesburgo

1. Por la ausencia de límite perceptivo la ilimitación del mar será savoreada en su total plenitud y profundidad.
2. Por el infinito fragmentado que el horizonte marino puede sugerir. Un detalle puede abrirse al Todo que sugiere pero no en su conjunto sino paradójicamente reducirlo a la esencia de su finitud y puede llevar a una búsqueda espiritual de lo divino y con ello al infinito. Podemos
3. Por el ensanchamiento interior que la contemplación de la inmensidad marina provoca prescindiendo del referente espacial y abriéndose a evocaciones espirituales que sólo la imaginación puede representar.

Hallamos en el *Crepúsculo* (Fig. 7.17) de *Hendrik-Willem Mesdag* los conceptos aludidos. La inmensidad marina es reflejada espectacularmente confrontada con la celeste. Las tonalidades argentadas utilizadas ofrecen una visión sublime del mar que nos transportan a un estado de tranquilidad y plenitud interior. Muy al contrario de las tormentas que el pintor holandés acostumbraba a pintar preludia el concepto de infinito desde la calma de su inmensidad y del transcurrir lineal de los barcos representados.

Tomando en cuenta desde el punto de vista estético que la figura del viaje marítimo encierra en sí misma la bipolaridad constitutiva de la objetividad/subjetividad de la que anteriormente hablábamos podemos tratar de materializar el concepto de infinito. El cuadro del pintor inglés *John Brett* (Fig. 7.18) nos sirve de apoyo.

Ya hemos estudiado que desde el punto de vista metafísico y moral no matemático el concepto es irrepresentable. La invisibilidad del infinito necesita de una hermenéutica que haga tangible su idea. Y de ahí partimos para tratar de demostrar que es necesario un marco



Figura 7.17: Hendrik-Willem Mesdag *Crepúsculo*. Musée Orsay, París



Figura 7.18: John Brett, *Britannia's Realm*. 1880. Tate Gallery, London

en el que se encuadre y lo encontramos en lo sensible porque es quien traza a la vez el camino por el que discurre la imagen real y por el que discurre la imaginación dando la posibilidad proyectual de dar forma al infinito. John Brett expresa el dominio de la inmensidad del mar por los barcos que la pueblan. Hay una evocación tranquila de infinitud. A través de esta duplicidad nombrada encontramos en el cuadro la ecuación que equipara lo sensible a la idea de infinito a través del viaje. La irrepresentabilidad del infinito desde su invisibilidad da sentido a lo visible en este caso a la inmensidad marina en su más alta plenitud teniendo en cuenta que la misma se evidencia como materia y signo. La intención del pintor inglés ha sido: Por un lado la imagen del viaje marino como imagen de infinito siendo la expresión de una interioridad. Por otra su fin es dar significado a una imagen real.

Hemos demostrado que mirar e interpretar el universo de signos que la imagen del viaje marino a través de su inmensidad puede representar es reconocer que es una imagen individuada. Posee una materialidad espacio-temporal propia, una para cada imagen y universo que represente. Su individuación contrariamente a lo que la imagen real puede significar se sitúa en el plano de la determinación indeterminada que encuentra su expresión proyectual en la conjunción de un signo, de un significado y de un significante. Sólo así puede entenderse su representación y su vinculación con el infinito.

7.2.4. Experiencia del límite

El viaje hacia regiones extremas del planeta devendrá tema tanto literario como pictórico en el siglo XIX. Intentando descubrir la presencia y la posición del hombre en el mundo serán muchas las disciplinas como la física, la astronomía o la filosofía que se interesarán en la cuestión transformando ese interés conceptual y científico en una apreciación estética que literatos y artistas de la época sabrán reflejar en sus obras. Principalmente por razones históricas como la colonización primero o las expediciones científicas después numerosos paisajes hasta el momento desconocidos serán descubiertos y dados a conocer. Los nuevos descubrimientos geográficamente se situarán por un lado en América del Sur, África y Australia y por otro en los Polos. Será este último viaje quien represente la imagen de infinito en nuestro discurso. La fascinación por los Polos³⁹ en este momento se prefigurará como uno de los temas pictóricos utilizados. Siendo los icebergs, los glaciares o simplemente las inmensas extensiones gélidas del Norte imágenes frecuentes. La concepción del espacio nórdico la debemos a la percepción que sobre el mismo plasmaron los diferentes relatos hechos a partir las expediciones científicas del momento. El espacio que recorrieron los exploradores fue en un primer momento más una construcción mental nacida de la perspectiva. El espacio de estos exploradores es el de la visión horizontal del que se conocen las reglas geométricas para poder transformarlo en mapa, en una representación vertical. La descripción del espacio que se hizo de estos lugares se organizó siguiendo las reglas de la representación pictórica del paisaje. Es decir ese espacio del que los exploradores se servían para mostrar sus descubrimientos científicos se construyó siguiendo una serie de códigos estéticos guiados por una visión perspectiva de la geometría. Las anteriores líneas nos hacen recordar las diferentes manifestaciones que muchos de los susodichos exploradores llevaron a término y que se valoran hoy más desde su contenido estético que científico. No hay que olvidar sin embargo que también hubieron pintores que acompañaron las expediciones dejándonos ejemplos con un contenido expresivo mucho más atractivo. Esta actitud un tanto cartesiana en su representación deriva de la concepción científica que tenían los exploradores siendo para su época bastante moderna.

³⁹Ver el capítulo *Voyages aux Pôles* en Jean CLAIR (Dir.), *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*. Pavillon Jean-Noël Desmarais, du 17 juin au 17 octobre 1999; Barcelona, Centre de cultura contemporània de Barcelona, du 23 novembre 1999 au 20 février 2000. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999

El mar desde un punto de vista naturalístico es un elemento solar. Se asocia al calor, a las temperaturas altas. Su posición es ecuatorial no tanto polar. En los Polos su agua cambia de estado, se transforma en hielo y su imagen deviene estática. Su potencia y su fuerza asociadas a su estado líquido pierden en este contexto relevancia. De ahí que sea en las zonas cálidas donde la representación de su imagen esté más difundida. Pero en el siglo XIX el redescubrimiento del Norte y de los Polos⁴⁰ abrirá posibilidades a este nuevo escenario pictórico y ayudará a cambiar el significado del mar como motivo. Los mares del Norte serán apreciados desde la pesantez de sus aguas heladas. Aseverando la dicotomía existente en el estado de la cualidad del agua del mar remarcamos las asociaciones opuestas que ambas condiciones infieren a su materia: La estática vinculada al aislamiento, al estrechamiento del espacio, a la obscuridad de la profundidad, al estancamiento y la dinámica asociada a la apertura, a la fuerza ascendente, a la armonía entre los elementos.

Ambas perspectivas se solaparán en la representación y en el significado de su imagen. De manera generalizada el viaje marítimo se equiparará al sentido dinámico que el agua del mar contiene en su esencia y conferirá a su imagen movimiento y perspectiva. El sentido negativo que la inmovilidad puntual que el agua del mar en estado sólido puede anunciar debe ser entendida siempre desde su instantaneidad.

Su inmovilidad no se comprende desde la negatividad del estancamiento que otras imágenes como el estanque (Fig. 7.19) o la laguna pueden representar.

Muy por el contrario esta repentina inmovilización crea un espacio suspendido en el tiempo en donde todo se encuentra en expectativa de transformarse y devenir algo diferente. Esta inesperada cualidad del agua ayuda a cambiar el sentido de su imagen estática la cual desde este momento gana en permanencia a pesar de haber perdido dinamismo y fugacidad y materializa la densidad del tiempo mostrando una imagen donde todo se ralentiza y se eterniza.

La fascinación por los Polos preludiará diversos significados en el contenido estético de los pintores. La apreciación estética⁴¹ de su paisaje será vista desde su dimensión espiritual (Fig. 7.20), a través de sus cualidades simbólicas y como búsqueda de lo inaprensible.

Esta última connotación es quizás la que nos interesa para poder así enlazarla con el concepto de infinito.

Eleanor Jones⁴² refiriéndose a la representación pictórica del Norte en la pintura americana del siglo XIX nos dice como interpretación a su significado:

“La quête de cet insaisissable Éden arctique ressortit au mythe universel du héros qui, partant à la recherche de la Lumière, doit s’aventurer au-delà des limites du monde connu.”

Y esa búsqueda hacia lo desconocido y lo inaccesible es lo que nos permite interpretar la imagen de infinito del viaje marítimo hacia regiones desconocidas a través de su metáfora. Tratando de explicar el sentido del exotismo del viaje en el siglo XIX Jean Moura⁴³ comparte esta aproximación:

⁴⁰Para una aproximación sobre el tema ver Monique DUBAR y Jean-Marc MOURA (Ed.), *Le Nord, latitudes imaginaires. Actes du XXIXe congrès de la Société française de littérature générale et comparée. Villeneuve d’Ascq (Nord): Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2000* que desde diferentes análisis estudia la impronta del descubrimiento del Norte y del Ártico en el imaginario estético del siglo XIX

⁴¹Ver Eleanor JONES HARVEY, “La conquête artistique du Grand Nord”. En *Cosmos : du romantisme à l’avant-garde*. Dirigido por Jean CLAIR. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999, pág. 108

⁴²Ver ibíd., págs. 108–113

⁴³Ver Jean-Marc MOURA, *Lire l’exotisme*. Paris: Dunod, 1992, pág. 138



Figura 7.19: Vassili Polenov, *Estanque invadido por hojas (Detalle)*. 1879. Galeria Trétiakov, Moscú



Figura 7.20: Gustave Doré, *Ilustración para el libro de Coleridge The Rime of the Ancient Mariner*

“...la rêverie du lointain trouve son unité. Elle réside dans le mouvement qui porte chacun d’entre nous vers un ailleurs inaccessible et fascinant, fascinant parce qu’inaccessible.”

Anular el mundo conocido empuja hacia lo desconocido, a la exploración de un espacio inédito e inexplorado como nos dice Martine Pierre Pilon⁴⁴:

“... le néant de la Terre Promise dont on parle ici est le moyen de sortir, et d’“aller vers” ; précisément de ne pas rester à l’arrêt mortel des lieux communs, de quitter une voie “sans-issue”, d’aller vers la praxis libératrice qui se réalise dans le voyage comme oeuvre d’art ; c’est encore le pont que l’imagination néantisante, après avoir annulé le monde tout à fait des lieux communs, jette vers l’inconnu d’un voyage et l’exploration d’un monde encore inédits.”

De este modo el viaje marítimo hacia los polos se convierte en representación de *viaje como ritual iniciático*. Es el medio del que se vale el artista para responder a la interrogación que desde tiempos inmemoriales se plantea el ser humano como su posición en el Cosmos.

El agua transformada en nieve y en hielo será imagen recurrente del momento. El trayecto hacia los Polos, lugar desconocido y descubierto recientemente alargará la perspectiva metafísica del espacio y se correlacionará con la idea de infinito. Apropiándonos de la imagen de viaje por un mar en estado de solidez máxima y en dirección a lugares extremos encontramos dos arquetipos principales como núcleo virtual de la representación de la idea de infinito espacial: Por un lado asociada a la poética del silencio de los paisajes gélidos del mar y por otro a la experiencia del límite representada por las latitudes extremas de los Polos.

El color del silencio

Teniendo en cuenta el componente estético de color y sonido observamos que la asociación más próxima entre infinito y la cualidad blanca del hielo se encuentra en el silencio que evoca. El paisaje estático que compone del mar metaforiza su significado. La extensión de la nieve en un espacio amplio y lleno de silencio extrapola su valor y nos acerca al concepto de infinito. Invita a quien la observa a meditar y a imaginar la ilimitación de su espacio.

“La neige apparaît donc bien dans sa qualité acoustique comme une matière poétique, et par là comme un tremplin métaphysique. Remonte-pente vers l’absolu, elle nous révèle cependant une forme particulière de cette absoluité. C’est un absolu de vide et de silence⁴⁵.”

Intentando interpretar *el color del silencio* de los paisajes árticos nos basamos en su *monocromía*. El color blanco uniforme de la nieve y del hielo se convierten en medio vehicular para expresar su sonoridad. El silencio que irradian sus paisajes proviene de la simplificación de su color y transmiten tranquilidad y libertad interior. El dominio casi absoluto del blanco en las diferentes representaciones pictóricas del tema nos llevan a identificar los siguientes valores⁴⁶

⁴⁴Ver Martine Pierre PILON, *Terre promise et lieux communs: Essai sur l’esthétique du voyage*. Tesis Doctoral, Université de la Sorbonne, 1988, pág. 187

⁴⁵Ver Gilbert DURAND, “Psychanalyse de la neige”. En *Champs de l’imaginaire*. Dirigido por Danièle CHAUVIN. Grenoble: Ellug, 1996, pág. 15

⁴⁶Ver Gau SHOW-LIEN, *Tranquillité du vide. Reflexions à partir d’une pratique de l’installation sur le thème de l’inspiration venue de la mer*. Thèse de Doctorat, Université Paris 1, 1994, pág. 116 quien en su capítulo sobre la simplificación del color aborda el tema de lo que él denomina “la voz del silencio” estableciendo las particularidades de la pintura monocroma y su vinculación con el concepto de vacío



Figura 7.21: François Auguste Biard, *Bahía de la Magdalena. Vista tomada desde la Isla de las tumbas al norte de Spitzberg. Efecto de Aurora Boreal*. 1841. Museo del Louvre, París

en la utilización de su cualidad monótona: Se asimila a los espacios abiertos, se interpreta como espacio contemplativo, se vincula a la monotonía del silencio, se asocia a la inmensidad del vacío interior y se construye desde la libertad interior. Partiendo del predominio del color blanco destacarán también toda una gama de colores ténues que se encargarán de traducir la atmósfera general del entorno. Grises coloreados realzarán la superficie a la vez triste y tierna del mar helado.

Tratando de captar la noción de infinito los paisajes árticos nos llevan a preguntarnos⁴⁷ desde la perspectiva que aquí tratamos si es posible ir más allá de los límites del mundo conocido y volver a nuestro punto de partida después de haber atravesado paisajes que pueden transformarse en mortales y peligrosos en el retorno (Fig. 7.21)

Y es que los espacios polares son móviles, sus contornos se transforman a medida que las condiciones climáticas cambian. Se puede conseguir alcanzarlos pero el retorno no es seguro. El *Norte* es presentado desde su dualidad⁴⁸: Como paraíso o como espacio peligroso. Por lo tanto son dos los significados que valoramos desde la solidez del mar:

1. Uno negativo representado por las amenazas y las consecuencias de naufragio y de muerte que conlleva. El agua del mar en estado sólido aparece como amenaza. Es una

⁴⁷Ver JONES HARVEY, *La conquête artistique du Grand Nord*, pág. 110

⁴⁸Ver *ibíd.*, pág. 108



Figura 7.22: Caspar David Friedrich, *Mar Glacial*. 1823. Kunsthalle, Hamburgo

trampa y un obstáculo para los barcos que navegan por ella. Pero es este aspecto negativo quien proporciona el vehículo sobre el que fundamentar la idea de infinito con la del discurrir por los lugares gélidos y extremos de los polos. Se asocia a la idea del error intransitivo, sin fin, que lleva a la deriva tanto geográfica como moral.

El pintor lionés François-Auguste Biard gracias a sus viajes por el Norte supo plasmar en sus cuadros lo pintoresco y lo fantástico de los paisajes glaciares (Fig. 7.12). Su obra *Vista del océano glacial, pesca de la morsa por los groelandeses* (Fig. 7.12) lo muestra⁴⁹:

“Biard rend avec subtilité le caractère inhumain de cet endroit, l’immensité, le froid, le silence, la nature agitée par des forces secrètes qui sculptent la glace et la neige en formes fantomatiques. Ce paysage hallucinatoire, capricieux, ne présente ni la spiritualité de la *Mer de Glace* de *Fiedrich* (...) ni celle des *Icebergs* de *Church* (...); Biard ransforme une réalité géologique en une vision presque surréaliste où la forme narrative triomphe, mêlant reportage ethnologique et rêve...”

⁴⁹Ver comentario de la obra en RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, VILLE DE NANTES, RÉGION DES PAYS DE LA LOIRE, RÉGION ÉMILIE-ROMAGNE ET VILLE DE PLAISANCE (ORG.), *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*. Nantes, Musée des Beaux-Arts, du 4 décembre 1995 au 17 mars 1996; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 16 avril au 15 juillet 1996; Plaisance, Palazzo gotico, du 6 septembre au 17 novembre 1996. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Nantes: Musée des Beaux-Arts, 1995, pág. 333

Pero es su obra *Bahía de la Magdalena. Vista tomada desde la Isla de las tumbas al norte de Spitzberg. Efecto de Aurora Boreal* (Fig. 7.21) quien mejor expresa la idea de ese vagar sin fin que lleva al desvío y al abatimiento del viajero. El silencio evocado por el paisaje iluminado por la luz gélida de la Aurora boreal transmite el sentimiento anunciado de muerte.

“...El desamparo que viven quienes sufren el naufragio del barco que les conducía hacia una vida mejor o hacia el conocimiento, es decir, de algún modo hacia la felicidad, en este caso llega a la más extrema de sus expresiones⁵⁰.”

Pero la obra paradigma que representa mejor ese sentimiento de pérdida y deriva es el *Mar Glacial* de Caspar David Friedrich (Fig. 7.22).

“Tout est précisément montré (...) de l’infini de la mer prise, de la tension grise du ciel, suggérant a contrario la solitude de l’homme, le bateau en est le signe, et le dérisoire de ses efforts⁵¹.”

De nuevo aparece la sacralidad del silencio⁵² del agua marina solidificada. Friedrich ha interiorizado ese viaje metaforizándolo en una aventura interior e iniciática que prelude el infinito de la apuesta marítima hacia lugares casi infranqueables. Son varias las interpretaciones que se han hecho sobre el cuadro. Se le ha entendido desde la perspectiva de las circunstancias políticas y sociales de la Alemania en crisis del momento⁵³ o como una evocación religiosa como hace gala Elisabeth Découltot refiriéndose a la primera de las versiones hechas de la obra y hoy desaparecida⁵⁴. La percepción religiosa de la naturaleza donde se funden el infinito de la misma y el de la figura de Cristo estuvo presente en el mensaje transmitido por muchas obras de la época. La naturaleza representaba el medio donde redimirse.

Esta simbología religiosa la encontramos por ejemplo en *Los icebergs* de Frederick Edwin Church (Fig. 7.23) quien a través del paisaje polar desolador y del mástil caído marca el preludio del deísmo protestante que se propagó entre la pintura americana del momento⁵⁵. El *Mar Glacial* de Friedrich en cambio lo entendemos desde el análisis de José Luis Molinuevo⁵⁶ que desde la óptica de Thomas Bernhardt identifica Naturaleza y Espíritu viendo en el paisaje jupiterino⁵⁷ nórdico las consecuencias de las catástrofes humanas producidas por la misma naturaleza y la incapacidad del ser humano por vencerlas. Desde este sentido entendemos el infinito del paisaje. La movilidad inerte del hielo retrata la situación límite en la que se dispone al espectador. Es la imagen del naufragio de una esperanza. A pesar del riesgo asumido en el viaje, del talante por sobrevivir se ha sucumbido a las fuerzas desconocidas de la naturaleza. La muerte está metaforizada y representada aquí por el dinamismo oculto de la misma naturaleza. El vagar de la vida, el no conocer las reglas del camino llevan hacia la inseguridad infinita y la derrota del ser humano.

⁵⁰Citado en GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*, pág. 41

⁵¹Citado en René LE BIHAN, *Invitation à la mer*. Brest: Le Télégramme, 2003, pág. 98

⁵²Citado en GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*, pág. 38

⁵³Werner HOFMANN (Dir.), *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*. Exposición organizada por Museo del Prado et al.. Madrid: Museo del Prado, 1992, págs. 6 y 214

⁵⁴Ver Elisabeth DÉCULTOT, *Peindre le paysage. discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tussion, Charente: Du Lérot, 1996, pág. 383

⁵⁵Ver JONES HARVEY, *La conquête artistique du Grand Nord*, pág. 109

⁵⁶Ver José Luis MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001, Colección Fundamentos, 7, págs. 14 y 15

⁵⁷Expresión de Rafael Argullol Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1983, pág. 78



Figura 7.23: Frederick Edwin Church, *Los icebergs*. 1861. Museum of Arts Dallas

2. Otro positivo que nace de la voluntad de superación personal frente a los obstáculos ocasionados por el estado del agua.

La metonímia del silencio posibilita la aproximación positiva de la solidez marítima. La expresión de su infinitud reposa sobre correspondencias cósmicas. En el afán de superar los obstáculos que los icebergs y las rocas de hielo solidificadas del desierto infinito del mar encontramos la raíz sobre la que basar esa búsqueda de medida, de evaluación, de meditación que llevan tanto al protagonista como al espectador de esos paisajes a replantearse su posición en el universo y de situarse frente al resto de elementos que componen la naturaleza. El silencio que evocan estos espacios se asimila al mismo horizonte el cual es un preludio de armonía. La línea perfecta que entraña en el fondo de los elementos que componen su paisaje se equipara a la expresión de la melancolía contemplativa. El silencio como el horizonte donde la vista se pierde empujan hacia la ilusión de una seguridad ontológica irradiada por la inmovilidad de la superficie inerte del mar. Es un errar transitivo, una búsqueda de un punto de anclaje, donde lo visual y lo sonoro se entrelazan haciendo ver el infinito y la realidad más allá de lo propiamente visible. Pictóricamente se vincula con las imágenes de contornos indefinidos, imprecisos, de evaporación de formas y son representadas por las brumas y nieblas indisociables de la línea del horizonte o gracias a los reflejos de la luz que acrecentan la sensación de infinito. De nuevo es *Caspar David Friedrich* quien mejor representa este concepto. Su cuadro *Monje en la orilla del mar* (Fig. 5.7)⁵⁸ nos revela la posición del hombre en el cosmos y la soledad y peligro a la que se encuentra expuesto. Arthur Schopenhauer lo expresó de esta manera⁵⁹:

⁵⁸De entre los múltiples análisis sobre el cuadro se han revisado [Javier ARNALDO](#), “Lectura de Caspar David Friedrich: el monje junto al mar según Kleist”. *La Balsa de la Medusa*, 1987, Nr. 1, págs. 55–64; [HOFMANN](#), *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*; [Charles SALA](#), *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*. Paris: Terrail, 1993; [Werner HOFMANN](#), *Caspar David Friedrich*. Hazan, 2000

⁵⁹Citado en [HOFMANN](#), *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*, pág. 51

“En el espacio y en el tiempo infinitos el individuo se ve como magnitud finita, es decir, insignificante con respecto a aquellos, lanzado a ellos; Y a causa de esa infinitud siempre posee una noción relativa, nunca absoluta, del cuándo y dónde de su propia existencia, pues su situación y su duración son partes de un todo infinito y sin límites.”

Esclareciendo ese concepto de infinitud que la imagen horizontal del cuadro ofrece Javier Arnaldo partiendo del texto de Kleist nos da su aproximación⁶⁰:

“... la soledad infinita se verifica en aquel momento en el que se genera una ilimitada distancia entre el sujeto y el ilimitado paisaje que contempla. El sujeto se ve sometido a un ilimitado aislamiento mientras su vista se sitúa en un espacio sin límites. La soledad infinita, es entonces, producto de un desdoblamiento primario entre la percepción óptica y la anímica; aquella protagonizada por el sentido de la infinitud y ésta por el sentimiento de soledad”.

Intentando aclarar la incapacidad óptica del sentido de la infinitud, el autor utiliza la inversión de términos a los que llama “*Experiencia conceptual de la infinitud*” y “*aislamiento sensual (sensación de soledad)*”⁶¹. Pero la idea que mejor enlaza con nuestra proposición de infinito vinculada a la idea de sonido la encontramos en el propio Kleist⁶²:

“... el interés que despierta el hecho de que Kleist denote la secreta presencia de la vida en ese cuadro como sonido. La voz de la vida, como exigencia del corazón ante un cuadro que la deniega y a la vez obliga a oírla, es precisamente el factor que decanta la percepción hasta hacer desaparecer el objeto de la experiencia: el mar.”

Enlazando con esta idea y de manera paralela encontramos el mismo sentimiento de infinitud en la voz del gélido silencio nórdico de muchos de los cuadros del pintor noruego *Peder Balke*⁶³.

Personaje singular fue uno de los primeros pintores de Noruega en encontrar inspiración en estas latitudes. Reflejó admirablemente la sencillez del juego de masas de nubes con la superficie del mar utilizando frecuentemente colores monocromos⁶⁴ en sus composiciones que lo caracterizan técnicamente como figura sin precedente de su época⁶⁵. Como el resto de los pintores noruegos se mostró interesado en reflejar el carácter específico de su tierra pero dándole su propia impronta poética de fondos difuminados e indefinidos.

La simplificación del color (Fig. 7.25) en sus cuadros nos lleva a identificar la sensación de infinitud. La ilimitación de sus horizontes crean el sentimiento contemplativo que hemos visto en el cuadro de Friedrich pero de manera más dulcificada. Una vez más unificamos en la visión pictórica del infinito de sus composiciones la unidad de espíritu y naturaleza que antes comentábamos. La imaginación a través de la reflexión que la

⁶⁰Citado en ARNALDO, La Balsa de la Medusa 1987, pág. 61

⁶¹Citado en ibíd., pág. 63

⁶²Citado en ibíd., págs. 55-64

⁶³Ver Per KVAERNE y Magne MALMANGER (Dir), *Un peintre norvégien au Louvre : Peder Balke (1804-1887) et son temps*. Oslo: Novus: Institute for comparative research in human culture, 2006; John BOULTON SMITH, “Romantic Landscape Painters of Norway, 1814-1914”. *Apollo*, ?, Nr. ?, págs. 114-119; Marit LANGE (Dir.), *Da Dahl a Munch: romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*. Ferrara, 2001-2002. Ferrara: Ferrara Arte, 2001; NASJONALGALLERIET (OSLO) (ORG.), *One hundred years of Norwegian painting: with illustrations from selected masterpieces in the National gallery*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1980

⁶⁴Ver BOULTON SMITH, *Apollo* ?, pág. 117

⁶⁵Ver LANGE, *Da Dahl a Munch: romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*



Figura 7.24: Peder Balke, *El Cabo Norte*. 1840–1850. Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño, Oslo



Figura 7.25: Peder Balke *Esbozo de una serie de paisajes nórdicos comandados por Louis-Philippe para conmemorar su viaje a Laponia en 1795: Vista de Fugle-Öe (Isla de los Pájaros)*. Museo del Louvre, París

monocromía del color de la composición comporta ayuda a crear la sensación de infinitud desde su versante contemplativa y positiva.

El viaje hacia latitudes extremas

Con la dilatación del mundo conocido gracias a los viajes y a las grandes exploraciones la sensación de infinito metaforizada a través de la figura del viaje pierde consistencia. J. F. Revel indica este cambio⁶⁶:

“Avec le XVIème siècle s’acheva l’époque la plus extraordinaire de la découverte de la Terre. en moins d’un siècle, les navigateurs ibériques avaient déterminé, exploré un nouvel océan, reconnu pratiquement vide, et déterminé les dimensions du globe terrestre. On ne savait pas encore qu’il ne restait plus rien d’important à découvrir, sinon par des philosophes, des géographes et des naturalistes. S’étant échappés du cadre du cadre des vénérables cartes-postulans établies d’Antioche à Gibraltar, à peine entrouvertes de Flandre aux Îles canaries, ils avaient pratiquement tout inventé. Ils avaient démontré surtout que l’on pouvait circuler en tous sens sur les mers, sans rencontrer d’autres périls que les fatalités banales des naufrages et des maladies.”

De esta manera el espacio se fragmenta ya no es aquel todo unificado de antaño. De ahí que la experiencia del límite y con ella del infinito cambien. La experiencia del límite se puede paragonar con la experiencia del confín de la tierra y del mar. Hasta el momento hemos tratado su experiencia vinculada al alta mar. En el siglo XIX a partir del descubrimiento del Norte⁶⁷ el concepto de infinito espacial se abre a nuevas perspectivas. Asociando la imagen del viaje marítimo a lugares geográficos extremos encontramos otra perspectiva de la idea de infinito espacial. Desde este punto de vista el viaje aparece como la imagen dialéctica del infinito. Representa al viajero en contacto con lo desconocido, lo misterioso. También con lo inexpresable. Posibilitando desde esta perspectiva dar forma física al infinito.

Ivan Aïvazovski en su obra *Iceberg* (Fig. 7.26) nos muestra este sentimiento. Su paisaje se presenta casi como una alegoría a la incerteza que el espacio ártico manifiesta desde su imponente implacabilidad. La sensación de infinito en medio del mar se puede relacionar con la de la experiencia de la nada o del vacío. Como si estuviésemos inmersos en un espacio intergaláctico. Pero el encuentro con la tierra y en este contexto con sus latitudes más extremas convierten ese encuentro del límite en un organismo propiamente ontológico. Martine Pierre Pilon⁶⁸ en su ensayo sobre la estética del viaje nos lo dice:

“C’est la limite à laquelle se heurte tout voyageur qui fait de la structure des lieux communs et de la Terre Promise un organisme ontologique plutôt que purement méthodologique.”

Estar en alta mar prácticamente aislado crea la sensación de no estar en relación con ningún elemento natural. En cambio estar en el confín de la tierra misma hace sentir al mar como uno de los elementos principales de la naturaleza. Prácticamente casi como el dominante. Psicológicamente el contacto con los límites crea una sensación de bienestar porque la naturaleza se puede apreciar en su variedad y en este contexto en el encuentro y la interpenetración de dos mundos diferentes el marítimo y el terrestre inundando este último por

⁶⁶Citado en PILON, *Terre promise et lieux communs: Essai sur l'esthétique du voyage*, pág. 25

⁶⁷Ver DUBAR y MOURA, *Le Nord, latitudes imaginaires*; Jean CLAIR (Dir.), *Cosmos: da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer: l'arte alla scoperta dell'infinito*. Venezia, 2000. Milano: Bompiani, 2000

⁶⁸PILON, *Terre promise et lieux communs: Essai sur l'esthétique du voyage*, pág. 191



Figura 7.26: Ivan Aivazovski, *Iceberg*. 1870. Galería Nacional de Pintura de Feodosia, Ucrania

la solidez infinita del agua solidificada del mar provoca el surgimiento de un variado registro experiencial.

El viaje hacia la zona ártica se asocia a la búsqueda de un “no lugar”, de un espacio sin imagen tanto en su sentido utópico como jurídico. Los Polos se sitúan fuera de los límites geográficos, temporales y éticos trazados hasta el momento por la historia cultural de la civilización. La ausencia de referencias comporta la búsqueda de un lugar imaginario. En este sentido el vagar hacia estas latitudes desconocidas se transforma en el símbolo de grandeza que el hombre quiere alcanzar y en el que piensa absolver sus errores. Su búsqueda arrastra a toda la humanidad hacia el infinito de ese territorio imaginario. El sentido de viajar y de errar se convertirán en una lucha contra el tiempo que pasa inexorablemente y la finitud de la vida y la apertura hacia el futuro que el infinito del espacio preludia. Desde este enfoque asociamos la idea de infinito a las ideas⁶⁹ de quietud, heroísmo, inmortalidad que muchos de los cuadros del momento quisieron representar.

El viaje hacia regiones límites ilustra la separación entre la vastedad del mundo geográfico, la finitud de lo cotidiano y el infinito de la imaginación. La representación del concepto de infinito utilizando el viaje marítimo hacia regiones umbrales se ha explicado desde la estética contemplativa y desde el significado de la inmensidad del vacío del mar en estado sólido apoyándose en la pureza y monocromía que la uniformidad de estos paisajes evocan. A medida que nos acercamos al siglo XX la idealización del Norte y de los paisajes extremos va desapareciendo debido por un lado a los nuevos conocimientos que facilitan la exploración de estos lugares y por otro a la toma de consciencia que la dificultad de su exploración implica transformando ese sentimiento cargado todavía de sublimidad por otro mucho más realista. Pictóricamente se fueron abandonando los puntos de vista estéticos hasta ahora analizados. Nos valen para cerrar el tema las palabras de Chauncey Loomis escritas en su ensayo “The Artic Sublime”⁷⁰ :

“à la fin du XIXème siècle, même si le Pôle Nord n’avait pas encore été conquis, l’Arctique avait été exploré (...) Le mystère s’était dissipé dans les faits sinon dans la fiction. Le Sublime ne saurait être cartographié.”

7.3. La temporalidad del horizonte marino

7.3.1. La idea de perspectiva cíclica

La inmensidad del mar ofrece la posibilidad de ofrecer una imagen de su temporalidad. Ello significa que su infinito temporal solamente es posible interpretarlo desde su infinito espacial. El tiempo del mar es concebido desde la idea de perspectiva cíclica y de eternidad. Enfocaremos su lectura desde la serenidad de la horizontalidad de su espacio y desde la idea de eternidad repetitiva. La temporalidad del mar está marcada por el movimiento de continuidad que sus aguas manifiestan. La representación de la idea de perspectiva cíclica que preludia la superficie marina crea una simbología. No solamente el movimiento cadencial del agua incita a esta interpretación sino también el sentido de las grandes cataclismos devastadores del mar recuerdan la necesidad del hombre de volver al punto de partida, al instante del origen. Desde esta perspectiva tal y como Mircea Eliade⁷¹ ha afirmado se debe entender el

⁶⁹Ver los estudios JONES HARVEY, *La conquête artistique du Grand Nord*, págs. 108–113; Rosalind PEPALL, “Icebergs, ours polaires et aurores boréales”. En *Cosmos : du romantisme à l’avant-garde*. Dirigido por Jean CLAIR. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999, págs. 114–118 que estudian el significado de los paisajes árticos de los pintores canadienses y americanos del siglo XIX

⁷⁰Ver los estudios Citado en —, *Icebergs, ours polaires et aurores boréales*, pág. 117

⁷¹Ver Mircea ELIADE, *Le mythe de l’éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969

movimiento cíclico del mar. Es lo que se llama “l’éternel retour” en palabras de Valéry⁷². Todo retorna al mar por eso la desaparición en él y la muerte se simbolizan en el imaginario primitivo en donde se le simboliza como el elemento creador. Por eso para entenderlo hay que conocer también los símbolos colectivos de la humanidad⁷³. La expresión del infinito marino se inscribe dentro de esta perspectiva. La imagen del mar testimonia “l’éternel retour” que induce a la repetición permanente y a la abolición del tiempo. Sus imágenes preludian la interconexión entre el tiempo histórico representado y el tiempo mítico conferido. Hay un cruce de significados porque mientras el tiempo histórico es un tiempo profano el tiempo mítico contiene un sentido trascendente. El sentido del infinito temporal se basa en la preocupación alternada de preocupaciones históricas y metafísicas hasta tal punto que se consigue reflejar una imagen de lo irreal a pesar del contenido real que la imagen traduce. La realidad y la atrocidad del combate con el elemento marítimo no minorizan el contenido de irrealidad sino que muy por el contrario se produce una vuelta al imaginario primitivo universal del que hablábamos. Las preocupaciones históricas se recubren de una visión de perspectiva cíclica que nos lleva al tiempo originario: un tiempo cíclico que traspasa el momento de la creación cada vez que el hombre se siente abandonado por el mundo presente imperfecto. La temática de los cataclismos naturales como los naufragios y tempestades favorecen la renovación de ese mundo presente, efectuando una vuelta a la nada y recordando el caos de donde proviene la creación. De ello hablaremos en nuestra última parte asociándolo a la dimensión vertical de infinito. Alain Corbin nos recuerda de esta manera la eternidad del mar⁷⁴ :

“La mer est avant tout une voix, une voix d’éternité, qui répercute dans l’imaginaire (...) Sa réitération impose, tout à la fois, la présence du chaos originel, du désordre primitif et le rappel du Déluge destructeur.”

Es la memoria y la imaginación las que ayudan a transformar la imagen vivida en una imagen de realidad poética. Hay una apropiación de la poesía del universo marítimo. Abordarlo de esta manera necesita de un conocimiento y de un desciframiento. La memoria del artista al representar poéticamente el tiempo circular de la infinitud marina no se basa en una imagen histórica sino en su imaginación. Hay una mezcla de lo histórico y de lo imaginativo. Y esto es lo que refuerza el vínculo entre ambas perspectivas. Desde la dimensión horizontal entenderemos el tiempo cíclico del mar desde la calma de su eternidad. Nos apoyaremos en diversas imágenes que nos permitirán hallar la vinculación con la expresión de infinito.

Nos basaremos en la figura del barco como representación del eterno devenir. La metáfora universal que asocia la vida con el viaje marítimo nos permitirá representar a través del paso del tiempo la noción de infinitud. Pero ese infinito se vivirá desde la serenidad de la tranquilidad del mar y no desde la angustia de la pérdida y de la fuga del tiempo. El barco será la representación del transcurrir sin cambio. Su imagen se asociará al sentimiento de plenitud interior.

⁷²Ver Paul VALÉRY, “Regards sur la mer”. En *Images du monde. Mer, marines, marins*. Paris: Firmin-Didot, 1930, págs. 14–15

⁷³Diversos estudios han abordado el tema entre los referentes básicos destacamos Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L’occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988; — (Dir.), *La mer, terreur et fascination : album*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2004; Alain CORBIN, “Le territoire du vide”. En Catálogo de la Exposición *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Dirigido por Alain TAPIÉ, Alain CORBIN y Armand FRÉMOND. Paris: Reunión des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994; Monique BROSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983; Alain CORBIN y Richard D’HÉLÈNE (Dirs.), *La mer, terreur et fascination*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, site François-Mitterrand, du 13 octobre 2004 au 16 janvier 2005; Quartz de Brest, du 3 mai au 13 juillet 2005. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004

⁷⁴Alain CORBIN, *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005, pág. 117

El desajuste que se produce entre el tiempo en tierra y el tiempo en el mar cambia la percepción de la realidad y nos ofrece una segunda aproximación a la idea de perspectiva cíclica. La particularidad del viaje marítimo y su contacto permanente con el agua, su alejamiento de la tierra le confiere una significación propia en donde hay una absorción completa en el mundo marino y un olvido del terrestre. La idea de trayecto nos servirá de referente. La vida en el ambiente del mar favorece la meditación y con ella la representación y el contacto con la materialidad del mar, con su infinito.

Por último la idea de regeneración y repetición inscritas dentro de la noción de circularidad y continuidad crearán los indicios para dar forma a la infinitud del mar.

La perspectiva adoptada incita a la reflexión sobre cuestiones metafísicas que no llevan a ninguna conclusión ni afirmación concreta sobre el infinito pero comportan una especie de impulso espiritual y una reflexión que nos aboca a comprender su existencia.

7.3.2. El barco como imagen de eternidad

El mar es asociado al barco y con ello a la idea de viaje y de aventura correlacionando a éste con la noción de infinito encontramos dos premisas sobre las que apoyarnos y constituir el armazón conceptual sobre las que erigir el universo infinito por el que avanza la nave. Encontramos por un lado la imagen del tiempo infinito que transcurre y por otro la infinitud espacial que la inmensidad del propio mar representa. Vamos a entender el viaje desde los siguientes presupuestos: Necesita tiempo para desarrollarse y se sirve del trayecto para materializarse, se inscribe entre la salida y la llegada como puntos de referencia, se construye por el diálogo con el Otro representado en el paisaje, las civilizaciones, los olores, el sonido, los elementos de la naturaleza como el viento, el juego de las olas. La imagen del barco se conjuga en una intersección espacio-temporal como materialización de la de infinito. El navegar del barco se asocia a la aventura como evolución y progreso⁷⁵ :

“Le héros des mers revient toujours de loin; il revient d’un au-delà, il ne parle jamais du rivage.”

Adoptando como contexto la horizontalidad espacial y temporal del mar asociaremos la imagen el barco con la de eternidad. La inmensidad tranquila del mar será el espacio en donde buscaremos el concepto temporal en el que se fundamenta. El barco como figura estética contiene una amplia significación. Su iconografía⁷⁶ varía desde su consideración como documento en donde su retrato⁷⁷ adquiere preminencia representando escenas históricas de batallas navales hasta ser receptáculo de connotaciones simbólicas. El siglo XIX se apoyó en su figura para desarrollar su discurso sobre el mar. En pintura se reflejaron los cambios que a nivel técnico se iban operando sobre el transporte marítimo. Los veleros⁷⁸ románticos fueron fuente de inspiración interpretándolos ya sea como figura representativa del peligro del

⁷⁵Ver Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, pág. 174

⁷⁶Como monografía general consultada Ver Guillermo de ALEDO, *Mares, Barcos, Hombres*. 5.ª edición. Madrid: Editora Mundial, 1989; José M^a MARTINEZ HIDALGO, *La mar, los buques y el arte*. Madrid: Silex, DL 1986; Miguel FERREIRA, *Les bateaux vus par les peintres*. Lausanne: Edita, 2000; M^a Dolores AGUILAR GARCÍA, “El barco como objeto artístico y viaje alegórico : la galera real de Lepanto”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1989, Nr. 2, págs. 93–114; COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (ORG.), *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987

⁷⁷Ver Mario ARMENGOU I SCHUPPISSER, “El retrato de barcos en el s. XIX. (Una faceta poco conocida de la pintura marinista)”. *Revista De Historia Naval*, Vol. 17 (64), 1999, págs. 119–125

⁷⁸Ver Marie-Françoise HUYGUES DES ÉTAGES, *Les voiliers vus par les peintres*. Lausanne: Edita, 2000

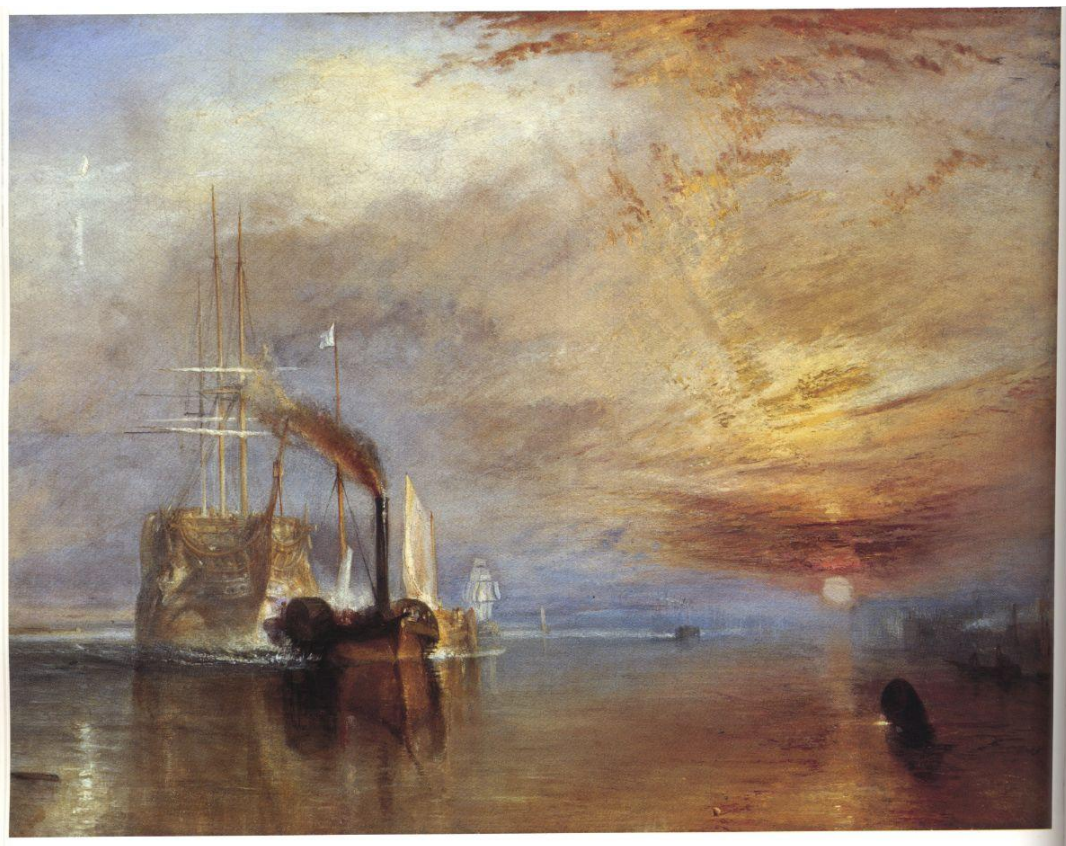


Figura 7.27: William Turner, *Navío de Guerra El Temerario*. 1838. Tate Gallery, Londres

mar enfurecido ya como imagen visionaria. A partir de mitad de siglo cuando se comenzó a utilizar el vapor el sentido cambió uniéndose su imagen la del progreso. Se produce una oposición con los antiguos veleros en favor de la seguridad y de la eficiencia. La experiencia con el mar cambia. La concepción del viaje sufre una revolución. Mientras que la navegación a vela⁷⁹ dependía de las fuerzas de la naturaleza, la nueva navegación depende de la técnica. Estéticamente abre una nueva percepción. La nueva época tecnológica⁸⁰ y los conocimientos científicos influyen en la imaginación. Los veleros del Romanticismo animados por el viento que les daba energía mantenían una relación casi mística con el mismo. Los barcos de vapor encontrarán en el humo un nuevo campo de expresión.

Turner se valió de esta nueva poética⁸¹ como refleja su *Navío de Guerra El Temerario* (Fig. 7.27) para indagar en el estudio de luz y de las brumas. En España como representa el cuadro de *Brugada El Vapor Isabel II en una marejada* (Fig. 7.28) los nuevos cambios en el

⁷⁹Sobre la evolución del género Ver *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Rouen, Musée des Beaux-Arts, juillet-octobre 1999. Arcueil: Anthèse, 1999

⁸⁰Respecto a la influencia de la época industrial en la pintura española Ver Juan Carlos RUBIO ARA-GONÉS *et al.* (Aut.), *Pintura española de la era industrial, 1800-1900*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, DL 1998

⁸¹Aunque no centrado en el vapor de las naves pero sí en esta nueva estética Ver Jonathan RIBNER, “La poétique de la pollution”. En Catálogo de la Exposición *Turner, Whistler, Monet*. Dirigido por Katharine LOCHNAN. Paris: Réunion des Musées Nationaux; London: Tate Publishing, 2004, págs. 51–63



Figura 7.28: Antonio De Brugada Vila, *El Vapor Isabel II en una marejada*. 1843. Madrid

transporte llegaron también a la iconografía de la pintura de marinas⁸².

Bajo este contexto el barco se convirtió en el siglo XIX en importante fuente iconográfica. A nosotros nos interesa remarcar el valor de su contenido estético. Y destacamos su fuerza expresiva en el dinamismo que su imagen representa. Es un medio de expresión privilegiado del movimiento. Sea contemplado desde la orilla o el puerto o en alta mar pone en contacto la interrelación existente entre la movilidad del mar y el mismo. Baudelaire expresaba su atracción por el sentimiento de infinito y de movimiento que el barco representa⁸³:

“I believe that the infinite and mysterious charm which lies in the contemplation of a ship, especially of a ship in motion, depends firstly upon its order and symmetry (...) and, secondly, upon the successive multiplication and generation of all the curves and imaginary figures described in space by the real elements of the object.”

El movimiento es logrado por el bascular de su corporeidad en la superficie marina pero también a través de la dinámica del viento manifestada por las olas como por el efecto sobre los mástiles y sus velas. Esta dependencia del viento se convierte en fuente de sensibilidad para

⁸²Sobre el Navío Isabel II y otras representaciones Ver Enrique ARIAS ANGLÉS, “De las catedrales a los ferrocarriles. Una ojeada al pintoresquismo industrial de nuestro romanticismo”. En *Pintura española de la era industrial 1800-1900*. Dirigido por Juan Carlos RUBIO ARAGONÉS. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, DL 1998, págs. 47-58

⁸³Howard ISHAM, *Image of the sea: oceanic consciousness in the romantic century*. New York: Peter Lang, 2004, pág. 98

el pintor. Los mástiles con su imponente verticalidad entrecruzan la horizontalidad marina transmitiendo una especie de conexión a través de su signo ascensional entre el infinito del mar y el del cielo. Y es que el viajar por mar sugiere estar situado entre estos dos infinitos. La asimilación del barco al hombre es constante. El trayecto del viaje es visto como el destino humano. La metáfora de la insignificancia humana en medio del universo infinito del mar es representada por el caos. Equivale a una percepción caótica de la condición humana. Desde este punto de vista se vincula al mar con la tormenta y el naufragio. Pero como hemos anotado vamos a entablar nuestro argumento desde el concepto de la eternidad temporal y ello equivale a dar otra valoración al significado de barco. Este aparece como intermediario entre la inmensidad calmada del mar y el hombre. El mar será concebido como situación real y su itinerario como la verdadera condición humana. La experiencia del barco será entendida como infinita aún siendo conscientes que la misma se nos va a revelar finita. Entran en juego dos concepciones de tiempo diferentes.

Una de ellas es el tiempo del consciente. El que se divide en presente, pasado y futuro. Es el tiempo medible, secuencial, cronológico. Como concepto se adquiere en el transcurso del desarrollo y es el que presenta la experiencia del viaje con una partida, un transcurso y una llegada.

La otra vertiente es el tiempo del inconsciente, definible como un eterno presente o un presente eterno, el tiempo que Es, el tiempo que no deja de existir en tanto se confunde con la eternidad. Es un átomo de eternidad inmanente a cada individuo; por tanto, no tiene posibilidad de medida y no diferencia entre pasado, presente y futuro. Es la sensación de pérdida temporal que el trayecto confiere.

Desde el punto de vista que aquí adoptamos el mar no es visto como el lugar donde la vida se arriesga sino más bien sosteniéndonos en su inmensidad la sentimos como la imagen de la calma de la infinitud. Siguiendo la circularidad que Heráclito adopta en su definición de infinito el cual presenta al círculo como la infinitud concebida como la sucesión de estados opuestos, establecemos dos claros binomios en la fundamentación del infinito temporal:

El juego contrapuesto de lo grande y lo minúsculo manifestado a través de la visión del navegar por la calma de la inmensidad marina que hace aparecer la vida como un punto derisorio a escala de la eternidad equivalente a la pequeñez del hombre frente al infinito del mar.

La antítesis que supone la noción de lo dinámico y lo estático desde su aspecto positivo. El desplazamiento en el espacio, representado por el paso del tiempo es entendido no como la fuga del tiempo que nos conduce hacia el abismo con una ruptura brutal en nuestro viaje sino sintiendo la consciencia del tiempo como un impulso hacia lo infinito comportando una plenitud interior.

Desde la concepción romántica es *Friedrich* quien mejor representa el concepto de ese viaje de perpetuo ciclo de partida y retorno que el barco representa. Su cuadro más emblemático es *Las estaciones de la vida*. Desde su tradicional punto de vista de la contemplación equipara el ciclo biológico de la vida humana con el de fuga-retorno de la nave⁸⁴. Paralelamente en su *Luna sobre el mar* (Fig. 7.29) queda reflejado el sentido de la *navigatio vitae*.

El pintor nos expresa la sensación de infinito a través del concepto cíclico del tiempo. Logra una apertura del espacio vacío gracias a la inmensidad nocturna que desde su oscuridad

⁸⁴Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1983, pág. 74



Figura 7.29: Caspar David Friedrich, *Luna sobre el mar*. 1822, Nationalgalerie, Berlín



Figura 7.30: Henry Brokman, *El Alda. Calma en sinfonía gris*. 1903. Museo del Petit Palais, París

sugiere desde el espacio finito del cuadro el infinito natural. De esta manera el movimiento circular que planteamos es infinito en su permanente y continuo retorno. Eternidad y tiempo se identifican por la ley de coincidencia de los contrarios. El barco no aparece como imagen de la caída en el abismo poniéndonos en contacto de esta manera con el paso implacable del tiempo como Bachelard recordaba⁸⁵: “Nous fait connaître le temps foudroyant”. Ni tampoco como esa parada brusca en el movimiento que Durand⁸⁶ sugería y que transporta a la muerte formalizada en el mar con el naufragio. El tiempo horizontal⁸⁷ es presentado como continuidad y la monotonía de su devenir implica una interiorización del tiempo vivido durante la linealidad del tiempo del itinerario y una vivencia calmada y tranquila del mismo. Esta experiencia la orientamos desde el punto de vista positivo que Ribon da al tiempo vertical⁸⁸. El cruce con el horizontal entraña ese estado de plenitud que mencionábamos. El barco como imagen de perspectiva cíclica se inscribe dentro de este concepto de eternidad. Fuera de su sentido trascendente entendemos su imagen como interiorización intuitiva de un presente que dura. Fuera de la perspectiva romántica el concepto fue también captado desde posiciones más realistas. El cuadro de *Henry Brokman Popa del Alda. Mar picada* (Fig. 7.30) aplica el concepto del binomio dinámico/inmóvil. La inmovilidad aparente que el navegar del barco a través de una inmensidad calmada muestra traduce esa sensación de continuidad que desde la abstracción temporal significa la vida.

Esa asimilación entre el tiempo cíclico y eternidad da sentido a la imagen del barco y a la de infinito temporal ya que evidencia que todo transcurre a la vez pero en tiempos diferentes. Se produce un equilibrio sincrónico y diacrónico entre el tiempo real y el tiempo sentido en el barco. Sólomente la percepción es capaz de reproducir ese continuum temporal

⁸⁵Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 27

⁸⁶Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963, pág. 123

⁸⁷Ver el capítulo segundo de Michel RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*. Paris: Kimé, 2002 que trata sobre el concepto de tiempo horizontal en el arte

⁸⁸*Ibid.*, pág. 32. Sobre el cruce de los dos tiempos —, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*. Paris: Kimé, 1999, pág. 113

que aquí identificamos con el infinito.

7.3.3. La temporalidad del viaje: La figura del trayecto

El viaje establece una relación especial con el tiempo. Su experiencia en el mar conlleva probar una dimensión diferente de la conocida. Siempre leído desde la objetividad de su sentido espacial supone un desfase temporal. El itinerario marítimo se convierte en un presente eterno. Las referencias temporales se pierden desde el momento en que partimos y penetramos en alta mar. Se van desdibujando adentrándonos en un presente continuo y eterno. Durante el viaje aparece un tiempo paralelo que marcará nuestras coordenadas. Todo viaje por definición es temporal, significa que en sí mismo contiene la idea de retorno. Pero la experiencia de pérdida temporal que su trayecto entraña se transforma en una temporalidad continua y repetida. El tiempo horizontal del mar se convierte en un tiempo estático y vacío que nos lleva a la experiencia de la nada. Encontramos en ello la ambivalecia que antes aludíamos del flujo sin cambio del barco en alta mar. Entramos de esta manera en la dialéctica de la estabilidad y del movimiento. La experiencia en alta mar contiene la tensión entre un aquí temporal conocido y un allá desconocido hacia el que avanzamos. Hemos abordado esta dicotomía desde su espacio pero evidentemente tiene una interpretación temporal paralela. Esa incompatibilidad que se crea entre la vivencia de los dos tiempos ayuda a construir la expresión de infinito. El tiempo horizontal y monótono del viaje marítimo nos aboca hacia una plenitud interior. El trayecto marítimo nos conduce fuera de la rigidez temporal a la que estamos habituados. Se convierte en una especie de aventura y de búsqueda interior.

La linealidad del tiempo horizontal convierte la aventura de la experiencia del viaje marítimo en algo estable. Volvemos a esa contraposición comentada. El trayecto marítimo se lee desde la repetición lineal del movimiento del barco pero debido al efecto temporal paralizante que produce esteriliza ese movimiento que contrariamente debía de dinamizar. Esta es la clave para entender ese estado de recogimiento interior que provoca. Se produce el diálogo eterno entre lo conocido y lo desconocido. Es en este momento cuando la imaginación entra en juego impregnándose de nostalgia e invadiendo nuestro presente. Encontramos este concepto en algunos de los dibujos que realizó *Victor Hugo* referentes al mar. En su *Barco* (Fig. 7.31) del Museo Duplessis de Carpentras⁸⁹ reconocemos la temporalidad del infinito del mar.

El Barco de Victor Hugo refleja cómo el tiempo lineal desaparece en el trayecto encontrando en el movimiento repetitivo del mar otro tiempo que se inscribe en el ámbito de lo imaginario. El escritor hace gala de la concepción romántica de infinito. El cual en palabras de Diego Sánchez⁹⁰ es “una totalidad abierta, que paradójicamente no se concluye en sus confines.” Aquí acoplamos su sentido no a la idea de fracaso y de abismo que en el tiempo romántico comprometía sino a la de la exploración del mundo invisible desde la interiorización tranquila de la calma del mar. La idea de infinito se encuadra dentro de esta perspectiva. Comienza la búsqueda de lo desconocido a través de lo conocido. Los dos extremos se unen para dar sentido al concepto. Entramos en la conciencia poética del horizonte temporal del infinito del mar. Los dos tiempos se unifican para dar respuesta a lo desconocido simbolizado en lo infinito. El tiempo movable del trayecto intentará leerse a través del tiempo fijo de la

⁸⁹Victor Hugo realizó el dibujo durante su período de exilio en Guernsey sobre éste y otras ilustraciones del mar Ver Gloria GROOM, “The sea as Metaphor in Nineteenth-Century France”. En Catálogo de la Exposición *Manet and the sea*. Dirigido por Juliet WILSON-BAREAU y David DEGENER. Philadelphia: Departement of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, pág. 42. referente al tema del mar en su pintura Ver Pierre GEORGEL y Danielle MOLINARI (Coms.), “*Cet immense rêve de l’océan*” : paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo. Paris, Maison de Victor Hugo, du 2 décembre 2005 au 5 mars 2006. Paris: Somogy, 2006

⁹⁰Diego SANCHEZ MECA, “El concepto de bildung en el primer romanticismo alemán”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 1993, Nr. 7, pág. 82

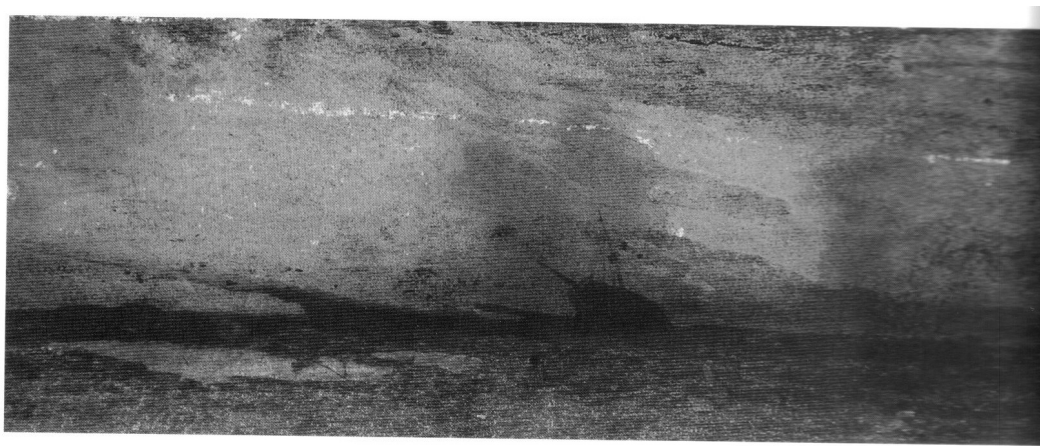


Figura 7.31: Victor Hugo, *Barco*. Dibujo a pluma sobre papel, 1855. Museo Duplessis, Carpentras

tierra aún a sabiendas del desfase existente entre ellos. La experiencia del trayecto es el punto unificador de ambos tiempos. La construcción de la idea de infinito encuentra en la idea del trayecto un espacio nuevo y desconocido en donde fundamentarse. Entramos en la óptica de la continuidad. La tendencia hacia la fusión de ambos tiempos configuran esa especie de círculo en donde la movilidad se siente desde la inmovilidad creada por la calma del desplazamiento. El infinito del trayecto se circunscribe a la circularidad y a la unificación de ambos tiempos. El barco de Victor Hugo a través de la temporalidad que ofrece el itinerario marino consigue llevárnos hacia el infinito, tomando como vía de acceso la imaginación que Baudelaire había proclamado. Hugo así lo manifestaba⁹¹:

“Cette cime du rêve est l’un des sommets qui dominant l’horizon de l’art (...), l’art respire volontiers l’air irrespirable. Supprimer cela c’est fermer la communication avec l’infini.”

Centrándonos en la noción de trayecto observamos que se adscribe a la dimensión temporal puesto que en sí mismo contiene una duración. Pero asociamos también su noción a la dimensión de espacio porque se inscribe como concepto mensurable. Su concepto aparece escrito sobre un mapa. Dos valores opuestos conforman su definición: El lugar y el espacio en sí mismo. Mientras que el lugar se adscribe al mundo conocido el espacio se vincula al de apertura. Esta distinción nos ayuda a entender mejor la dimensión del trayecto respecto a la imagen de infinito. El mundo donde vive el viajero, el soñador es su lugar y se opone a todo lo que está lejos, distante, es desconocido y viene representado por el espacio. El trayecto en el viaje se entenderá como el paso que va desde el lugar al espacio y se asocia a la idea de infinito porque representa el movimiento desde lo conocido y finito hacia lo desconocido e infinito. El lugar asociado a la tierra firme nos ayuda a discriminar la representación de la infinitud del mar. Estar en la orilla, en tierra proporciona el medio para hacer surgir los valores inconscientes del infinito del viaje. La imagen del mismo nace a partir del concepto de lugar que entraña una especie de protección. El espacio y el viaje por mar y con él el trayecto marítimo se sirven de la imaginación. Es ella la única capaz de materializar en imagen lo

⁹¹ Madeleine AMBRIÈRE, *Au soleil du romantisme : quelques voyageurs de l’infini*. Paris: Presses universitaires de France, 1998, pág. 7



Figura 7.32: Eugène Colliau, *El remolcador*. Fotografía, Hacia 1858–1859. Biblioteca Nacional, Departamento de Estampas, París

que hay más allá de lo visible y del lugar conocido. Pero a pesar de esto hay que tener en cuenta que la imaginación del espacio nace siempre desde la manera en que se vive el lugar. Se constituye en relación a las condiciones formales de la experiencia del lugar conocido. Pero en esta afirmación hay una especie de ambigüedad porque por un lado la tierra firme se vincula a los valores de proximidad, seguridad y correspondencia y el espacio a los de descubrimiento y lejanía. Pero a su vez si es el espacio del trayecto del viaje marítimo quien da la posibilidad conceptual de crear lo materialmente invisible es el lugar de la misma tierra firme la fuente de inspiración de la imaginación de la idea de infinito que el mismo viaje proporciona⁹².

El horizonte percibido durante el trayecto juega un papel importante representando la línea imaginaria o ideal de lo infinito.

A partir del momento en que se franquea esa línea se penetra en un nuevo sistema de referencia imaginario. Y esto se traduce en un aspecto iniciático. Hay una especie de transgresión puesto que una vez que se ha atravesado esa línea del horizonte imaginario se produce una ruptura con el estado precedente. Sería una transgresión desde lo conocido y limitado de la tierra firme a lo desconocido e ilimitado del espacio traspasado. Las fotografías⁹³ de

⁹²Ver Jean-Marc MOURA, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998, pág.266 en donde el autor desde el punto de vista de la literatura presenta al exotismo como la fantasía del espacio desde el imaginario del lugar

⁹³Sobre la influencia de la fotografía en la pintura y en concreto en la de las olas ver André GUNTHER, "La photographie des vagues: une esthétique manquée?". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET et al.. Le Havre: Musée Malraux;



Figura 7.33: Gustave Le Gray, *Marina sin cielo, un barco*. Musée d'Orsay, París

Gustave Le Gray (Fig. 7.33) y de Eugène Colliau (Fig. 7.32) captan la percepción del tiempo en alta mar. Desde el realismo fotográfico logran hacernos percibir la abstracción del tiempo a través de la inmensidad marina. Inmortalizan la permanencia y no el instante. Klaus Herding reproduce esta impresión diciendo⁹⁴:

“C’est cette courte durée (de la photographie) qui garantie la longue durée de l’événement, autrement fugitif en monument éternel.”

La fotografía aportará una nueva aproximación a la captura del movimiento del mar, la transformará en telúrica e inmóvil⁹⁵. Desde ahí entendemos la expresión de su infinito temporal. La temporalidad del mar entendida desde su movimiento cíclico y tranquilo condensará este concepto. Tal y como la fotografía lograba, las imágenes del movimiento repetitivo del trayecto marítimo se entenderán desde la inmovilidad tranquila de su horizontalidad. Fuera de la concepción romántica y desde otros presupuestos estilísticos su sentido continuará siendo el mismo como nos muestra la *Marina* de Henry Moore (Fig. 7.34). Sobre su pintura nos decía Baldry⁹⁶:

“Le charme particulier de son oeuvre (...) est dans sa manière de rendre l’espace, la vaste expansion, et le recul à l’horizon lointain de la surface de la mer.”

El pintor inglés nos sumerge en el abandono temporal que produce el trayecto marítimo hallando en ello la expresión de su infinito. Así lo expresa Veyran⁹⁷:

“C’est la mer seule qu’il peint, large, belle, superbe, montrant ses vagues bleues, frangées d’écume dans un rythme berceur. Ni falaises, ni rochers, ni plages, ni navires ne viennent distraire l’attention du spectateur. Il nous donne la sensation de l’infini.”

De esta manera se vislumbra cómo la temporalidad del trayecto se equipara a la experiencia sensorial del infinito manifestándose a través de dos ideas:

Por la suspensión del tiempo que se produce en la travesía. Ello conlleva a que se entre en un estado de calma, serenidad, olvido de sí. El presente pierde toda dimensión transitoria y se cae en una percepción temporal que aboca a lo infinito.

La vida en el mar conecta al hombre directamente con el poder y el misterio de la potencia misma de la naturaleza conectándose paralelamente con los problemas existenciales del hombre incitándolo a experiencias de orden místico o metafísico.

El trayecto limitado en espacio y tiempo se asocia a la posibilidad proyectual de expresión de la idea de infinito. Sólomente cuando el viaje se transforme en preciso y organizado en un mundo perfectamente delimitado y finito su dimensión como vía hacia lo desconocido desaparecerá.

Paris: Somogy, 2004, págs. 52–55

⁹⁴Citado en Dominique PLANCHON DE FONT-RÉAULX, “«Contempler le spectacle de votre mer» quelques réflexions sur les Vague et Marine de Gustave Courbet à la lumière des photographies de son temps”. En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, pág. 35

⁹⁵Expresión de *ibíd.*, págs. 30–37

⁹⁶Albert Lys BALDRY, “La peinture Marine Anglaise”. *Du Studio*, 1920, pág. 29

⁹⁷[[58]Veyran



Figura 7.34: Henry Moore, *Marina*. 1887. Musée d'Orsay, París

7.3.4. Parámetros temporales del mar

Diferenciaremos los parámetros conceptuales que dan forma al infinito temporal del mar. Consideraremos su movimiento repetitivo, con su ritmo idéntico como clave de su codificación. Nos basaremos en la figura de las olas y sus derivados y en las variaciones atmosféricas y estacionales de la naturaleza que estrechamente relacionadas con la materilización del mar lo inscriben dentro de la noción cíclica de tiempo para identificar la expresión de su infinitud.

Olas y remolinos

Hemos tratado con detalle el contenido estético de las olas en nuestra primera parte. Vamos a precisar los valores temporales que dan forma a la infinitud del mar. Los resumimos en tres:

Regeneración Hallamos en el eterno devenir de las olas y en su ida y venida a la orilla un sentido de regeneración. El observar en la playa la idea y el retorno de las mismas implica inscribirlas dentro del tiempo de renovación y cambio. Esta continuidad se presenta bajo el nacimiento y la muerte de las mismas en la orilla⁹⁸ :

“L’endroit le plus favorable à la perception des rythmes n’est pas la haute mer, mais la plage où viennent bruyamment se briser les régulières ondulations de l’eau.”

⁹⁸CORBIN, *Le territoire du vide. L’occident et le désir du rivage (1750-1840)*, pág. 194



Figura 7.35: Eugène Isabey, *Efecto de olas*. Museo del Louvre, París

Eugène Isabey en su cuadro *Efecto de olas* (Fig. 7.35) desde su espíritu romántico induce el tiempo cíclico de renovación del mar.

La idea de regeneración la identificamos con la temporalidad de su infinito. La movilidad de sus aguas la interpretamos como una reduplicación: Es a la vez repetición y reproducción. Isabey dentro de este binomio da a su pintura ese carácter regenerador que nos transporta al origen. Su sentido purificador nos lo ofrece porque el mar con su movimiento implica vida. El pintor ha traducido la posición cósmica y la disponibilidad sensible que el movimiento eterno de las olas recaba como símbolo universal. Se convierte de esta manera en el paralelo estético y tangible de la vida. Es la representación del diálogo entre el hombre y el cosmos, la memoria de sus orígenes. Percibir el movimiento cadencial de las olas nos permite sentir el principio y el fin

Repetición La imagen de la ola es una representación clara del movimiento repetitivo del mar. La temporalidad es expresada a través de la eternidad de su repetición. Variación y mutabilidad son sus características. Esta poética por alcanzar lo inaprensible cautivará a la mayor parte de los pintores interesados por el mar. El poder estético de las olas reside en la posibilidad de presentar lo idéntico bajo un aspecto diverso⁹⁹. Vinculadas al sonido incrementan el valor de su movilidad repetitiva. Su poder expresivo se traduce más a través de su materialidad sonora que la visual. Su voz ritmada y cadencial les imprime singularidad como elemento. Alain Corbin¹⁰⁰ al hablar de los pintores románticos singularizaba su atracción por “la musicalidad de las mareas” y es que la ola visualmente es efímera, se evapora, se transforma. Por el contrario su sonido convertido en murmullo repetitivo desde su contingencia

⁹⁹Ver Daniel BUREN, *Les écrits (1965-1990)*. Vol. I, Bordeaux: Capc Musée d'art Contemporain, Entrepôt Lainé, 1991, pág. 92

¹⁰⁰CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*, pág. 194



Figura 7.36: Carlos de Haes, *Rompientes*. Hacia 1860–1880. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

le posibilita una forma estética. Carlos de Haes en su cuadro *Rompientes* (Fig. 7.36) refleja esa dinámica: La unidad en la variedad. Sus olas siendo las mismas son diferentes.

Las olas se convierten en un indicador temporal del mar. Haes supo percibir la instantaneidad de la repetición. Desde su aproximación realista sabe crear una sensación temporal propia entre el espectador de las olas y la percepción del movimiento de su forma. Entramos en el concepto de tiempo como condición formal de Kant¹⁰¹. En la repetición de ese espacio temporal es donde se fundamenta la noción de infinito. Cada repetición es la diferencia en sí. Es decir cada ola se transforma en otra diferente. Sobre la poesía de lo fugaz él mismo nos decía¹⁰²:

“¡Oh qué ansiedad la del pintor ante los magníficos espectáculos de la naturaleza! ¿Cómo fijar sus efectos fugaces? (...) Con eso contamos para imitar hasta lo que sentimos, es decir, la fluidez, la distancia, el misterio, la luz, el encanto y la poesía.”

Esta orientación nos acerca a la noción del eterno retorno de Deleuze¹⁰³. Lo que retorna es lo nuevo, lo que ha sido purificado y seleccionado. El eterno retorno lo es de lo incondicionado. Es la implantación del olvido, y por eso se parece tanto a la muerte. Deleuze no ve a ésta en sentido negativo, por el contrario, dice que está presente en todo lo vivo, como la forma

¹⁰¹Kant descubrió que el tiempo era una forma pura que se interpone en la determinación de un sujeto a priori originaria y sin limitaciones. Esta idea se encuentra particularmente en la parte cuarta y siguientes de su *Estética Trascendental*

¹⁰²Carlos de HAES, *De la pintura de paisaje antigua y moderna*. Madrid: Impr. Manuel Tello, 1872, págs. 294–295

¹⁰³Ver Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968

última de lo problemático¹⁰⁴:

“El eterno retorno supone la disolución del yo, la muerte de Dios. Este círculo del eterno retorno no tiene centro, es esencialmente excéntrico y descentrado, y lo que hace retornar y circular es la diferencia.”

Y encontramos que esa diferencia desde la horizontalidad marina crea un espacio temporal infinito expresando los efectos de la repetición a través del movimiento ascético advenido en nuestro interior que nos encamina a la tranquilidad. La monotonía de su ritmo nos reconforta y nos reconduce hacia la plenitud interior.

Circularidad

Encontramos en la circularidad del movimiento del agua del mar otro valor de su temporalidad. El movimiento circular que la superficie marina puede manifestar reduce su espacio inconmensurable a la focalización de su sentido. Es decir la circularidad que el agua puede dibujar en su superficie crea en medio de su realidad móvil un enclave de serenidad. El observar su circularidad comporta sumergirse en el olvido. Se transforma en una abstracción temporal para el que la admira haciéndole adentrar en un estado de tranquilidad interior. La figura de los remolinos representa el concepto. Aparece así otra imagen vinculada al infinito de la repetición temporal del mar. Se trata de un motivo dinámico. La repetición indefinida de su circularidad nos aproxima. Su movimiento puede ser vivido también como engaño. Una especie de inmovilidad sin salida o una movilidad sin progresión. Este es su sentido negativo. Simbólicamente puede representar un alejamiento y vincularse a la idea de caída y de abismo como trataremos desde la dimensión vertical pero también se asocia a la representación de un movimiento sin finalidad precisa. Este es el sentido que nos interesa. Sus movimientos giratorios dan una connotación de eternidad y permanencia a su imagen y se relaciona estrechamente con la pertenencia del mundo al paso inexorable del tiempo. Hiroshige^{7.37} reproduce el sentido temporal que aquí estamos dando al movimiento circular del mar. Gran enamorado de los fenómenos naturales captó desde la linealidad de sus dibujos y de sus remolinos el sentido cíclico del mar. Jocelyn Bouquillard refiriéndose al ukiyo-e manifiesta¹⁰⁵:

“La mer (...) est sublimée dans l’ukiyo-e, notamment par le thème récurrent de la vague et des tourbillons d’eau. (...) Il s’agit tout à la fois de saisir l’instantanéité du mouvant, d’en traduire l’ampleur et la force, et d’en exprimer la pérennité.”

Hiroshige nos da la imagen de permanencia y del eterno recommienzo dando corporeidad al infinito temporal del mar¹⁰⁶:

“Il utilise les procédés de la perspective occidentale pour créer cette impression de profondeur de champ et ce contraste entre les tourbillons et l’horizon côtier, entre les perpétuels mouvements de l’eau et le caractère immuable des montagnes et des rochers, symbolisant l’éternité.”

¹⁰⁴Francisco José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Ontología y Diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze*. Madrid: Orígenes, 1987, pág. 240

¹⁰⁵Jocelyn BOUQUILLARD, “Vagues japonaises : L’influence des «images du monde flottant»”. En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET et al.. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, pág. 38. Su análisis sobre el cuadro estudiado traduce nuestro enfoque ver — (Dir.), *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Le Havre, Musée Malraux, du 13 mars au 6 juin 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, pág. 108

¹⁰⁶BOUQUILLARD, *Vagues japonaises : L’influence des «images du monde flottant»*, pág. 108



Figura 7.37: Utagawa Hiroshige, *Paisaje en los remolinos de Awa*. Serie, tríptico sobre le tema *niene, luna, flores*. 1857. Museo Guimet, París

Relación con el tiempo cíclico

La continuidad del tiempo cíclico se expresa también a través de los diferentes componentes de la naturaleza. El mar es dinámico por sí mismo. Pero a parte de ese valor intrínseco que lo constituye depende de su relación con otros elementos de la naturaleza para materializarse. Hemos estudiado desde su contenido estético estos nexos. Estimamos por lo tanto que el mar como parte de la noción de paisaje dinámico encuentra en el movimiento cíclico de la naturaleza su estructura temporal. La influencia de los cambios estacionales, del día y atmosféricos le proporcionan el valor temporal para expresar su dinamismo y enlazar con la idea de infinito. Y es que el mar debido a esos cambios cíclicos está en continua evolución. Uno de los pintores que más cerca estuvieron del concepto fue *Constable*. El pintor inglés en su apunte *El Mar en Brighton* (Fig. 7.38) reproduce esa recomposición a la que el mar se ve sometido según las condiciones atmosféricas que en él influyen.

Los procesos dinámicos naturales cambian la imagen del mar y le aportan todavía mayor energía a su personalidad. Y esto crea una unidad empírico-perceptiva que influye en la percepción de su paisaje. Constable nos muestra la confrontación de la superficie del mar con esos elementos. Al pintor le gustaba precisar y datar con rigurosidad el momento en que representaba el mar¹⁰⁷ captando los instantes concretos del cambio. En el período en que pintó la composición su pintura se basaba en dos conceptos: La repetición y la diferencia. En base a ellos buscaba en la naturaleza los efectos de esa transmutación. La interiorización que Constable hace del paisaje como Javier Maderuelo¹⁰⁸ precisa es una manera muy personal de sentirlo. Y va más allá del simple reflejo de las cualidades atmosféricas. Con la captación

¹⁰⁷Sabemos que el boceto fue hecho entre mediodía y las dos de la tarde en enero Ver Katharine LOCHNAN *et al.* (Dir.), *Constable, le choix de Lucian Freud*. Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, du 7 octobre 2002 au 13 janvier 2003. Réunion des Musées Nationaux et le British Council (Org.). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999, págs. 223–224

¹⁰⁸Ver Javier MADERUELO, *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Alcalá de Henares: Abada Editores; Universidad de Alcalá, 2006, pág. 130



Figura 7.38: John Constable, *El mar en Brighton*. 1826. Tate gallery, Londres

de la repetición¹⁰⁹ quiere volver visible la identidad del mar que siempre vuelve intacta a su estado. En esta orientación hallamos el concepto cíclico temporal del mar. cada uno de los procesos citados ya sean los atmosféricos como el paso del día tendrán un peso específico en el mar, estableciéndose entre ellos una serie de relaciones y de interdependencia que dan unidad al conjunto y determinan su evolución. El mar es, en definitiva, algo vivo que evoluciona temporalmente como consecuencia de esos procesos naturales. Cambia pero siempre retorna a su estado original. Dentro de este cambio cíclico inscribimos la valoración de su temporalidad. El mar, por ello, no ha de considerarse un fenómeno estático susceptible de ser encerrado en una imagen momentánea, sino como algo en permanente evolución.

¹⁰⁹Ver Ann BERMINGHAM, *Landscape and ideology: the english rustic tradition, 1740 - 1860*. London: Thames & Hudson, 1987, pág. 148

Capítulo 8

La dimensión vertical

8.1. El naufragio como expresión de infinito

8.1.1. El mar como discurso de fatalidad

La apreciación del mar está estrechamente vinculada a su experiencia y a su conocimiento. Desde la Antigüedad Clásica y hasta bien entrado el siglo XVIII fue percibido como lugar trágico y terrorífico. El significado del alta mar en la Edad Media sólo puede entenderse desde la óptica de un imaginario tenebroso. De ahí que no tuviese cabida dentro de la perspectiva cultural de los pueblos europeos del momento¹. Se le atribuyó un significado místico y se le utilizó como medio vehicular para expresar el mensaje cristiano. El miedo que el mar transmitía provenía tanto de los fenómenos naturales asociados al mismo como de los hechos provocados por el propio hombre en su espacio. La apertura al alta mar que los avances de la navegación y las nuevas conquistas comportaron trajeron parejamente una revisión de su relación con él. Los peligros que desde este momento acechaban a todo aquel que libremente quisiera afrontarlo minaban las probabilidades de sobrevivir. Entender al mar desde su fatalidad nos lleva a entrever el desequilibrio existente entre su fuerza y la del hombre. Analizando el pulso entre las mismas encontramos la clave interpretativa para entender su dramaturgia. Esta dependerá de la meteorología y se manifestará explícitamente en el naufragio. Mar y meteorología están estrechamente vinculadas. La aproximación al mar quedará asociada tanto a las condiciones climáticas y atmosféricas como a otras circunstancias físicas como las corrientes o la propia configuración de las costas así como la eficacia de la técnica para salvar estas dificultades. Dependiendo de ello y según época la relación con el mar variará. El naufragio se entiende como catástrofe absoluta y partiendo de ello ofrece a su representación todo un elenco de imágenes que pueden ser interpretadas ya sea como reportaje, desde su dimensión metafórica o inventando una visión imaginaria naturalista. Tempestades y naufragios se convertirán en tema privilegiado de la pintura de marinas a partir del siglo XVII. Durante la segunda mitad del siglo XVIII alcanzarán gran éxito entre el público. El género daba la oportunidad al pintor de incidir directamente sobre la sensibilidad del espectador. Los marinistas de la época ofrecerán toda una gama de dramas yuxtapuestos con la finalidad de crear instantáneamente un trágico patetismo. Su importancia del tema en este momento radica en que ofrecía a los espectadores una experiencia directa con el mar. Y esta visión cambiará la percepción del mismo y su interpretación. Contribuirán a agudizar la emoción

¹Ver Christiane VILLAIN-GANDOSI, "Au Moyen Âge, le domaine de la peur". En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN y Richard d'HÉLÈNE. París: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. 72-77

hacia la fascinación por el Océano y las costas. A partir del siglo XIX cuando el progreso haga mella y se comience a confiar en él la relación con el mar cambiará y se podrá decir que se pasará a la contemplación estética del mismo. El mar será visto como espectáculo aunque todavía desde una cierta distancia. A pesar de ello continuará siendo un siglo obsesionado por los naufragios. Atendiendo a su origen podemos establecer dos tipos de naufragios:

- Metereológicos: Originados por las tormentas y las consecuencias derivadas de las mismas. Constituyen su imagen más tradicional.
- Por intervención humana: Ocasionados por las batallas navales o los incendios.

Esta clasificación traduce la lucha de fuerzas de sus actores principales: la de la naturaleza y la del hombre². Ese pulso vital entre ambas se manifiesta bien como necesidad de sobrevivir bien como afirmación de poder. Conjugando estas coordenadas se puede establecer una tipología básica en cuanto a su representación³. Abordar la infinitud existencial del mar requiere en primer lugar hacer una breve aproximación de las coordenadas interpretativas de la idea del sentimiento del miedo y del mar en el período que tratamos. Este como hemos precisado ofrece como imagen poética un doble registro: Puede ser sinónimo de muerte o de plenitud. La herencia cultural y la experiencia vivida del mar lo convirtieron en motivo de peligro y sinónimo del miedo. La repulsión por el mar se extendió hasta bien entrado el siglo XIX. Esta valoración influyó indudablemente en la representación iconográfica del tema. Basta recordar los cuadros de los pintores de finales del siglo XVII y del siglo XVIII que se ocuparon en transmitirnos la leyenda negra del mar. Jean Delumeau en su estudio sobre *El miedo en Occidente* nos lo recuerda⁴:

“Un espace où l'historien est certain de rencontrer la peur sans aucun faux-semblant. Cet espace c'est la mer.”

Y es que hasta que en el siglo XIX las nuevas técnicas de transporte cambiaron la relación con el espacio marino volviéndolo más accesible y menos peligroso el miedo estuvo presente a la hora de percibir el mar.

“La peur de la mer n'a cessé d'habiter le nouvel homme, de le déterminer, de le paralyser; lui révéler sa hantise, ce sera le libérer⁵.”

Haciendo una valoración sobre el tema de la muerte en el siglo XIX conviene remarcar las tres corrientes sobre las que se enmarcó:

1. En primer lugar sufre el peso de la historia que se comprende como experiencia vivida y fuente del sistema de pensamiento.
2. En segundo lugar sufre la influencia de la ciencia que no sólo modifica la vida cotidiana sino también el modo de pensar y la concepción del hombre.
3. Por último hay una desacralización y una marginalización de la espiritualidad.

²Ver Monique BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983

³Ver Serge SAUTREAU, *Les naufrages: histoires et rituels*. Paris: Hermé, 2003

⁴Jean DELUMEAU, *La peur en occident XVe - XVIIIe siècles; une cité assiégée*. Fayard, 1978, Collection Hachette université, 974, pág. 50

⁵J. DAGEN, “Mer, mère, mythe”. En Actes du colloque international *La mer au siècle des encyclopédies*. Dirigido por Jean BALCOU. Paris, Genève: Champion-Slatkine, 1987, pág. 68

La influencia de estas tres corrientes influyeron en la percepción del miedo hacia la cólera del mar hasta el momento basada en la Biblia⁶. La muerte y el mar como tema del imaginario pictórico en el siglo XIX adoptará diferentes significados:

Como modo de evasión de la realidad, de catarsis para liberarse de las obsesiones con el fin de superarlas o sencillamente como búsqueda estética aprovechando la belleza que las cualidades de un mar exaltado ofrece. Como denominador común a todas ellas observamos que prevalece la intensidad dramática y el gusto por el tema en la sociedad de la época.

Los pintores del período encontrarán en la representación del naufragio la variante iconográfica para transmitir el sentimiento de miedo ante la fuerza del mar. Con ello encontrarán las vías de representación para expresar la dimensión vertical del mar y su expresión de infinito. El mar, su incommensurabilidad e insondabilidad inscritas dentro del registro de la muerte y de su violencia aportarán a los artistas del momento el camino para expresar la fusión con lo intemporal y lo invisible de la infinitud marina.

8.1.2. La experiencia trascendente

Concepto

El cuestionamiento de la relación entre la pintura del mar y la realidad nos lleva a tratar de entender el sentido de la infinitud trascendente. La imagen del mar entraña que pueda ser vista diferentemente a su realidad y fuera de su concepción espacio-temporal para pasar a ser interpretada desde el camino de lo irreal. Esta actitud permite a su intérprete poder salir del mundo físico en que se encuentra encerrado y limitado. La pintura del mar incita a la reflexión de la imposibilidad de comprender la realidad por la sola vía de lo vivible y de lo tangible. Desde este punto de vista la simbología y la metáfora juegan un papel clave en su comprensión.

De esta manera el mar en la pintura debe considerar su realidad misma junto al deseo del hombre de establecer vínculos místicos con la misma con la finalidad de trascender.

Esta tendencia ilustra la materialización del sentimiento de infinitud preludiado por el mar desde su aspecto trascendente. La metaforización y simbología que ello implica ofrecen múltiples significaciones. Apoyándonos en la dimensión vertical consideramos a la línea vertical desde su movimiento ascensional y descendente equiparada a su vez a su calidad etérea y de gravedad terrestre nos recuerda de esta manera la existencia de un más allá. La idea de verticalidad la enfocaremos desde los siguientes presupuestos intentándola vincular con la del espacio infinito trascendente:

Toda realidad o todo resultado dependen del tiempo y de su movimiento considerado como línea vertical.

El lugar más alto, más cercano al cielo crea efecto de lugar sagrado.

Como objeto emblemático las figuras verticales que viven en el espacio paralelamente viven también en el espíritu.

⁶Sobre el tema nos remitimos al citado estudio de Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988 que analiza las relaciones que los hombres del siglo XVIII mantuvieron con el mar y sus costas insistiendo en la herencia de las fuentes bíblicas y en la figura del diluvio como ideario del mundo misterioso y marginal que representaba el mundo marítimo

Como fenómeno vital: La lluvia y la luz poseen dinamismo vertical.

La experiencia vertical de la revelación según Michel Ribon⁷ toma tres orientaciones principales:

Verticalidad encaminada hacia lo alto y hacia la trascendencia.

Verticalidad entendida como caída en el abismo y entendida como revelación de la Nada.

Verticalidad que hace remontar al Ser desde la inmanencia de la naturaleza misteriosa y se valora como una apertura hacia la iluminación.

El autor⁸ remarca que en siglo XIX el arte dejando de estar al servicio de la religión establece dos tipos de valor de lo sagrado.

El que vincula al creyente con un Dios único que habita en lo alto teniendo como única finalidad el alcanzarlo.

El que se basa en mitos fundadores y ancestrales como intermediario para darle sentido.

Ubicándonos en el período romántico tomaremos la figura del naufragio⁹ como fuente de representación del infinito trascendente. Consideraremos al mar como lugar de fusión del horizonte marino con el celeste y como punto de encuentro entre el aquí y el más allá. Adoptaremos desde este presupuesto el sentido inmanente que Ribon daba a su tercer tipo de verticalidad. La idea de Dios globalizará la idea de trascendencia inmanente que aquí apropiamos en el infinito del mar¹⁰:

“Dieu est à la fois immanent et transcendant à l’univers; il est immanent (= présent à tout l’univers et à tous les êtres qui le composent) en tant même que transcendant, c’est-à-dire en tant que l’univers n’existe et de subsiste que par lui”

La nada como ausencia

La búsqueda de la realidad del ser en sus límites de lo eterno y de lo infinito y de su antítesis representada en la nada empuja a intentar dar un significado a Dios. Si no se puede demostrar su existencia tampoco se puede sostener que no exista. La angustia que ha generado en el hombre esta afirmación ha propiciado a través de los siglos su empeño en buscar y encontrar cualquier signo de su existencia y de esta manera hacer que exista. El infinito religioso¹¹ ha basculado entre la noción de infinitud de Dios y la infinitud de la vida después de la muerte. Esta infinitud cuantitativa se amplifica de una infinitud cualitativa como Blaise Pascal

⁷Ver Michel RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique*. Paris: Kimé, 2002, págs. 117–118

⁸Ibid., pág. 241

⁹El tema de la religión y del naufragio ha sido estudiado en su capítulo segundo por Esperanza GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, 2004, La Biblioteca Azul, Serie Mínima, págs. 45–70

¹⁰Citado en Régis JOLIVET, *Vocabulaire de la philosophie ; Suivi d’un Tableau Historique des Ecoles de Philosophie*. Lyon: Emmanuel Vitte, 1946, pág. 90

¹¹De entre la amplia bibliografía existente y como monografías aproximativas al tema se han consultado Marjorie Hope NICOLSON, *Mountain gloom and mountain glory. The development of the aesthetics of the infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1959; Jonas COHN, *Histoire de l’infini : le problème de l’infini dans la pensée occidentale jusqu’à Kant*. Paris: Éditions du Cerf, 1994; Harries KARSTEN, *Infinity and perspective*. Cambridge: Mass; London: MIT press, 2001. Una vista sucinta y clara aparece en el capítulo de Jean-Michel Maldamé en Mohamed BOUAZAOU, *L’infini dans les sciences, l’art et la philosophie*. Paris: Harmattan, 2003, págs. 159–179

estableció. En nuestro estudio analizaremos la figura del mar desde su dimensión vertical como representación de la imagen de Dios y de infinito y nos apoyaremos en el concepto de la nada. Todo lo que existe bajo cualquier tipo de forma, materia o energía comprendido lo que no es perceptible desde los sentidos se inscribe dentro de las coordenadas del espacio y del tiempo y está en continua transformación como hemos analizado anteriormente. Desde esta perspectiva la nada se excluye porque es la antítesis misma de la realidad y puesto que representa todo lo que no existe se contrapone a la misma. Teniendo en cuenta que la realidad como hemos precisado es por una parte una entidad absoluta que existe en sí misma pero también por otra es todo aquello que el hombre no llega a aferrar desde sus esquemas lógicos encontramos que la nada¹² junto al misterio del infinito y de lo eterno se convierte en una de las tres entidades metafísicas claves en la búsqueda del ser humano y a las que ha intentado el hombre dar respuesta y desvelar su misterio desde diversas aproximaciones. El mar como realidad y la percepción que bajo los diferentes estereotipos culturales se ha tenido de él se convierte en una de ellas y en vía para dar forma al concepto de infinito vinculado a Dios y a su trascendencia con el hombre. La conceptualización de Dios alcanza todavía hoy diferentes interpretaciones. La orientación que nosotros damos vinculando la nada con Dios y el infinito se resume en la siguiente afirmación.

Dada la existencia de la realidad y la exclusión de sí misma de la nada se consigue que su ausencia inscriba en cualquier parte la realidad volviéndola comprensiva e ilimitada y por eso infinita. El infinito es entendido como la dimensión misma de la realidad.

La nada evidenciada en Dios es una entidad que necesita para existir de un espacio representado en este caso por el mar. Intentando encontrar el vínculo entre la dimensión religiosa y la creación artística hallamos en el infinito vertical del mar el camino para tratar de resolver el misterio de lo imperceptible.

La aprehensión de la trascendencia a través de la ausencia será la forma en la que Dios se manifieste desde la verticalidad del infinito marítimo.

La ausencia no es la nada o su representación de vacío a pesar de que esta sea la forma en la que se manifieste. Suscitar la presencia de esa ausencia es el papel del artista que gracias a la metaforización y al poder de las imágenes, en este caso del mar enfurecido y de sus consecuencias los naufragios, consigue evocarlo. Sólomente de esta manera podemos comprender cómo el mar desde su aspecto violento sugiere la realidad del infinito trascendente, disimulado a nuestra percepción limitada. Como Bachelard aduce¹³:

“L’imagination produit la pensée qui aille chercher des oripeaux dans un magasin d’images.”

Por ello a través del poder de evocación de las imágenes de naufragios podremos establecer el paralelo entre la imagen poética de la trascendencia inmanente del infinito y el mar. Gracias a la capacidad de trascender los límites de nuestra realidad con el fin de sugerir las vías por las que aprehender la realidad divina será posible.

La trascendencia inmanente

En su búsqueda del absoluto la pintura del mar intenta interpretar la realidad invisible. La sensibilidad del artista y su apertura a toda clase de suposiciones constituyen la base sobre

¹²El tema es tratado en [Vincenzo PINZARI, *Il cronotopo. Riflessioni su: Dio, la realtà, l'eterno, l'infinito, il nulla*. s.l.: s.n., 1994](#)

¹³[Gaston BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'immagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943, págs. 24-25](#)



Figura 8.1: Théodore Géricault, *Escena de diluvio*. 1810. Museo del Louvre, París

la que se erige el sentido de trascendencia en la expresión del infinito. Sueños, alucinaciones, intuiciones contendrán un mensaje que necesitará ser decodificado. En la esencia simbólica de esta impronta encontramos la sugerencia de la poesía que la representación del mar ofrece para poder interpretar tanto lo visible como lo invisible. Proporcionando de esta manera una imagen global de la concepción de la realidad del mar. Volvemos a recordar la importancia de la herencia del imaginario colectivo¹⁴ en la concepción del significado trascendente del mar. La pintura desde este punto de vista recurre al mito heredado para transgredir lo imaginario desde lo real. En la consciencia psicológica del hombre prevalece todavía la nostalgia y la necesidad de la participación mística con el mundo. La interpretación pictórica del infinito trascendente marino se apoya en esa estructura psicológica de la que hablábamos. La imaginación proporciona la materialización de lo divino, sugiere a Dios. El recurso que la pintura, apoyándose en el mar obtiene con conceptos como el diluvio o el caos, son la representación y la significación de la vuelta a lo religioso. Viendo en el pecado original inscrito en el subconsciente del hombre el origen de sus desgracias. El diluvio y la muerte se interpretan como la separación del alma con Dios. El cuadro de *Géricault Escena de diluvio* (Fig. 8.1) lo ejemplifica.

Esto es una ilustración de ese pecado original inscrito que se traduce en un sentimiento de culpabilidad condenando al hombre a sufrir las consecuencias catastróficas de la cólera divina

¹⁴Este enfoque ha sido tratado en su Capítulo I por CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Encontramos otras referencias interesantes en el libro del mismo autor —, *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005



Figura 8.2: John Martin, *Cristo calmando la tempestad*. 1852. York Art Gallery

contra la humanidad. Pero paradójicamente la expresión del infinito trascendente se manifiesta también desde su lado positivo. A través del mar la pintura intentará mostrar la clemencia más allá del propio caos. Y esto sólo lo puede formalizar la religión. El pintor romántico *John Martin* con su *Cristo calmando la tempestad* demuestra la piedad de la intercesión divina ante los peligros ingentes de la naturaleza.

La tendencia de la pintura del mar desde la óptica de la expresión del infinito trascendente hacia las interrogaciones metafísicas es la manifestación más clara de ese sentimiento religioso que nos ofrece una interpretación en la que el hombre condenado dentro de su ser biológico logra traspasar las barreras que lo configuran como tal. El mar aparece de esta manera como la manifestación divina interpretada desde estos dos aspectos y encarna la necesidad de creencia en una fuerza suprema. Es por lo que desde esta interpretación el tiempo que se expresa en la representación trascendente del mar se transforma en sagrado. El caos promete una regeneración. El mar en sí mismo es imagen de ello. Su corporeidad es a su vez caótica como calmada y armónica. La pintura del mar adopta la perspectiva del enigma de la existencia. El agua del mar da visibilidad y esconde a la vez lo sobrenatural y sugiere lo divino. Desde este paradigma entendemos la representación de la infinitud trascendente. Y es que el agua en general y en concreto el mar traen a la imaginación hacia lo espiritual. Hay una duplicidad de significación.

Por un lado el mar desde su contenido trascendental puede evocar lo épico representado por el combate con el mar y lo espiritual en su relación con lo sobrenatural.

La expresión del infinito trascendente a través de la imagen del mar se caracteriza por lo simbólico, lo metafórico, lo sugestivo y lo subjetivo. Es por lo que las imágenes que ilustran esta afirmación nos llevan hacia lo infinito del mar. Su expresión se simboliza a través de

la participación subjetiva del artista con la naturaleza ingente del mar. La participación del hombre dentro del cosmos que le rodea permite crear la imagen de aislamiento y de pérdida que alta mar proporciona vinculándose con el compromiso de éste con el mismo cosmos. El infinito trascendente a través de la imagen del mar y del naufragio es consecuencia de la experiencia mística que se establece entre el hombre y el cielo que es quien marca la separación entre lo visible y lo invisible, lo finito y lo infinito, lo profano y lo sagrado. A partir de ahí encontramos la posibilidad de ver esa nada situada más allá de los límites definidos por nuestra inteligencia y la razón. La experiencia del naufragio ayuda a materializar ese recorrido espiritual que con la visión no se llega a acceder. La verticalidad del infinito lo apropiamos a través de las interrogaciones sobre la complejidad de la existencia que la experiencia del naufragio implica. La vaporización y la atracción por el cielo como reclamo de salvación favorecen esa impaciencia del espíritu hacia lo espiritual transformando ese recorrido espiritual en verdadera mirada e imagen de infinito trascendente. La búsqueda del infinito trascendente a través del poder evocador del mar encuentra su significado en la fusión que se produce entre el microcosmos y el macrocosmos del hombre con la realidad infinita de Dios. El hombre se concibe como parte de una realidad más vasta definida como macrocosmos y se sitúa en una dimensión de trascendencia manifestada a través de la figura de lo sagrado. La experiencia del mar violento constituye una evocación de la intuición de la totalidad representada en Dios. Levinas¹⁵ denominó a ese proceso “deseo metafísico”¹⁶. Sobre ello nos dice¹⁷:

“Passivité ou passion où se reconnaît le Désir (...) Mais Désir d’un autre ordre que ceux de l’affectivité et de l’activité hédonique ou eudémonique où le Désirable s’investit, atteint et s’identifie comme objet du besoin et où l’immanence de la représentation et du monde extérieur se retrouve. La négativité de l’in de l’Infini — autrement qu’être, divine comédie — creuse un désir qui ne saurait se combler, qui se nourrit de son accroissement même et qui s’exalte comme Désir qui s’éloigne de sa satisfaction- dans la mesure où il s’approche du désirable. Désir d’au-delà de la satisfaction et qui n’identifie pas, comme le besoin, un terme ou une fin. Désir sans fin, d’au-delà de l’être: désintéressement, transcendance, désir du Bien.”

Esta idea de infinito ligada a la trascendencia se vale de la imaginación para erigirse. En este contexto es donde podemos situar esa intuición de la totalidad como manifestación de lo Divino. Las experiencias espirituales y ascéticas reflejadas en la pintura del mar ofrecen la posibilidad de rehuir de los límites e ir lo más lejos posible. Toca lo invisible y con ello lo infinito. Se crea de esta manera una paradoja en donde la realidad de Dios es imposible de alcanzar, ni de describir porque no existe en ninguna parte, su forma no es tangible. La búsqueda imaginativa de esa totalidad trascendente la inscribimos dentro del concepto de infinito immanente entendido como la relación íntima acaecida entre Dios y el hombre. La realidad divina se manifiesta a través de múltiples realidades. Y. Gohin sobre la inmanencia y el infinito aclara¹⁸:

“La religion est la mystérieuse sueur de l’infini. La nature secrète la notion de Dieu. Contempler est une révélation; souffrir en est une autre. Dieu tombe goutte à goutte du ciel (...) A quoi bon Tout, s’Il n’était pas là comme fin? Fin, c’est-à-dire but. On croit que fin signifie mort. Erreur. Fin signifie vie (...) Le fini

¹⁵ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961

¹⁶ Como obra referente sobre el tema ver *Ibid.*

¹⁷ Citado por Jean-Michel Maldamé en BOUZAOU, *L’infini dans les sciences, l’art et la philosophie*, págs. 177–178

¹⁸ Citado en Kim HEE-KYUNG, *L’imaginaire de Victor Hugo dans l’oeuvre de l’exil : la vision dynamique de l’être*. Thèse de Doctorat, Université Grenoble 3, 1993, pág. 359

est poreux, l'infini le travers toujours (...) L'immanence est l'omniprésence de l'infini."

Explorar lo insondable e intentar dar forma a esa realidad inmanente que es Dios conduce a traducirlo en la imagen del mar. Dios se manifiesta desde su verticalidad a través de la fuerza del mar. Ese valor metafórico permite hacer perceptible el infinito. Su imagen de la potencia divina sólo será perceptible a través del movimiento desmesurado del mar. Ello significa que no se puede fijar sin hacer desaparecer a la vez esa realidad escondida que es la manifestación divina. El mar por la fuerza y la instantaneidad de su movimiento se convierte en catalizador de esa imagen. La manifestación del infinito trascendente a través de la imagen el mar da origen a una nueva dimensión, la del infinito, que no siendo una realidad en sí misma es evanescente.

Entenderemos, así pues, el infinito inmanente del mar como la evocación de la totalidad representada por Dios a través de la fragmentación de la existencia. El naufragio como imagen nos servirá como ilustración.

Dejando a un lado la limitación del racionalismo del espíritu la imaginación ayuda a acceder a un nivel de realidad que parecía inaccesible. De golpe los actores del naufragio toman consciencia que la ausencia no es la nada sino que es esa trascendencia la que deja entrever la existencia de Dios revelada a través no de la unicidad sino de la pluralidad. Reside a la vez en el microcosmos y en el macrocosmos. En el espacio caótico del mar el tiempo perderá su linealidad y adoptará el modo cíclico ya estudiado. El momento del naufragio será vivido como un momento fugaz de la Totalidad. Esta es la manera de percibir el infinito trascendente a través de la ausencia. La metaforización del mar como espacio lo permite. La imagen de las grandes olas y de los torbellinos que las mismas pueden formar en medio de un naufragio conforman la imagen base para expresar la idea de infinitud de la que venimos hablando.

La gran ola aparece como imagen eje del concepto. Es la representación de la mirada de Dios. Este se muestra como el centro hacia el que todos caminan y desde donde emergen transfigurados. *La novena ola* de *Ivan Aivazovsky* (Fig. 8.3) refleja el concepto. La mirada divina aparece como una especie de centro de fuerza materializada en la dramatización de la ola. Dios ofrece una duplicidad: Hace surgir el mundo y lo reabsorbe. Posee fuerza creadora como destructora. Podemos encontrar este paralelismo analizando otra de sus obras *La creación* (Fig. 8.4) en donde el mar manifestando su potencia creativa se apoya en la virulencia del agua y de los colores para manifestarse.

La mirada invisible de Dios controla todo. El pintor ruso parece haberlo percibido. La novena ola según la tradición rusa¹⁹ es la que los marinos deben evitar porque es la portadora de la muerte. Aivazovsky representa el terror ante la ferocidad de la fuerza de la ola y del color del cielo que presagia la ambigüedad del destino de los personajes. El horizonte ha desaparecido en ambas composiciones. La preminencia de la ola con su ferocidad y potencia ofrece un sentido de desorientación. Cielo y mar aparecen unidos como fuerza única. La presencia de Dios es presentida y con ello la sensación de infinito. Muchos cuadros de la época adoptaron este punto de vista. Se recalcó la figura de la ferocidad del mar actuando contra implacablemente contra los barcos que luchan enfurecidos por contenerse y salvarse. En estas composiciones la lucha de los hombres se lee como un enfrentamiento hacia su destino previamente decidido. *Eugène Isabey* así lo expresa en su *Naufragio de los res mástiles del Emily* (Fig. 8.5).

¹⁹Ver Lyall SUTHERLAND, *Impressions d'eau. Les peintres russes de l'eau (1750 - 1950)*. Bornemouth: Parkstone, 1999, pág. 82



Figura 8.3: Ivan Aivazovsky, *La novena ola*. 1850. Museo Estatal de Arte Ruso, San Petesburgo

La ola recubre toda la composición uniéndose a las nubes oscuras que descienden del cielo. La experiencia del naufragio pone en contacto con la clemencia divina y su realidad. Isabey parece haberlo captado. La cercanía de la muerte significa desaparición pero también el volver al origen y encontrar el centro que es Dios. El naufragio y el mar enaltecido son la manifestación del sentido efímero de la vida. El camino hacia el infinito nos lo ofrece la experiencia de la muerte y su camino hacia lo divino que es quien realmente contiene la totalidad de lo infinito. Desde este punto de vista la muerte es vivida como un nuevo comienzo. Es vista como una etapa importante para abrir un nuevo sentido a la vida. Esta percepción conecta con el tema de la resurrección. Se inscribe dentro de este dinamismo infinito que calificamos de inmanente. El sentido de la resurrección se transforma en sinónimo de su repetición hacia el infinito gracias a la que el hombre puede trascender y sobrepasar la visión limitada del universo en el que vive. La imaginación permite utilizar la fuerza desmesurada del mar para materializar la visión trascendente del infinito. Con ella se accede a un nivel de realidad superior representada por la infinitud de Dios aparentemente inaccesible. Baudelaire describía de esta manera la sugestión que el mar a través de la imaginación podía preludiar²⁰:

“La mer offre à la fois l’idée de l’immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l’homme le rayon de l’infini. Voilà un infini diminutif. Qu’importe s’il suffit à suggère l’idée de l’infini total? (...) C’est l’invisible, c’est l’impalpable, c’est le rêve, c’est les nerfs, c’est l’âme.”

La vinculación que hallamos entre Dios y el mundo la situamos en el hombre como punto

²⁰ Citado en Madeleine AMBRIÈRE, *Au soleil du romantisme : quelques voyageurs de l’infini*. Paris: Presses universitaires de France, 1998, pág. 31



Figura 8.4: Ivan Aivazovsky, *La Creación del mundo (Detalle)*. 1864. Museo Estatal Ruso, San Petesburgo



Figura 8.5: Eugène Isabey, *Naufragio de los res mástiles del Emily*. 1803. Museo de Bellas Artes, Nantes

intermediario. Es la correspondencia que Henri Corbin encontró entre lo que el denomina el infinito de arriba donde se sitúa Dios y el de abajo donde reside el hombre. Apoyándose en la figura del eclipse y en su intersección aduce²¹:

“Deux ellipses se recoupant l’une à l’autre, telles que le foyer compris dans les champs de leur intersection, soit un foyer commun à l’une et à l’autre (...) Le cône de base figure son moi social qui se rétrécit jusqu’à devenir un point. Ce point n’a qu’une ouverture où passe un rayon unique; ce rayon vient de Dieu. A partir de ce point s’élève l’autre cône qui va s’élargissant à l’infini. Dieu est là. Ainsi Dieu est, en même temps, mon intimité et l’infini dont l’univers lui-même n’est qu’une partie.”

La imagen de la intersección de las dos elipses de Corbin nos sirve para representar la unión a través del hombre de los dos infinitos a los que antes nos referíamos. El existente entre el microcosmos representado por la interiorización de Dios por el alma humana y el de ésta que reconoce su propia existencia. Entre el mar y Dios se sitúa el alma humana ligada a Dios y a las imágenes que en ella se reflejan. Hay una conexión de esta manera entre cielo y tierra. Sólo desde esta óptica se entiende la immanencia trascendente del infinito marino.

8.1.3. La experiencia existencial

Noción

La noción de infinitud existencial la vinculamos con la de tiempo existencial. El tiempo para el existencialismo es un elemento esencial y constituyente del ser. Implica la finitud y se

²¹ Citado en HEE-KYUNG, *L’imaginaire de Victor Hugo dans l’oeuvre de l’exil : la vision dynamique de l’être*, pág. 415

relaciona con el concepto de la nada. La existencia de cada sujeto tiene una doble cara: el ser y la nada.

Entendemos el caos como un salto en el tiempo representado por el concepto de la nada. El orden que implica y que se compromete en el tiempo nos dirige imperativamente hacia el caos, a la negación del tiempo. La posibilidad a cada instante de bascular y de caer en el caos fuera del tiempo o en el no tiempo es una visión existencialista y la imagen del mar actúa como vehículo para expresarla. Apoyamos por lo tanto la definición del infinito existencial en este presupuesto. Es la confirmación de la fragilidad del llegar y del persistir en el hombre. El riesgo de bascular en el desorden que significa a su vez caos (la nada) está presente en cada estado de la vida humana. Pero esta actitud que consiste en el jugar de la existencia con cada trasgresión del orden, con el peligro del caos, proviene de la convicción de que la existencia no es solamente lo real, sino también lo posible: Es la imagen de que el mundo puede ser también la construcción y la imaginación. El mar servirá como referente para traslucir esta significación.

La infinitud existencial desde la óptica metafísica imprime a la realidad del mar una dualidad interpretativa. Su expresión en pintura traduce el concepto subyacente de que el mundo tangible y perceptible no es la única realidad posible. El artista será quien a través de diversos medios intente decriptarla y sacar a la luz esa parte sutil y escondida de la misma.

Las vías utilizadas en la pintura del período que tratamos se basarán principalmente en la experiencia del mar. Por lo tanto se apoyarán temáticamente en dos tipologías de representación:

Por un lado se centrarán en la figura del naufragio experimentado y todo el corolario interpretativo que el sujeto ofrece para describir lo imperceptible que engloba el macrocosmos y microcosmos del hombre frente a la fuerza del mar. El objetivo del mensaje es llevarnos hacia la interrogación metafísica del mundo y de la finitud.

Por otro se apoyarán en la noción de contemplación desde el lado de la inmanencia y de lo sublime. La contemplación de un naufragio desde sitio seguro implicará la revisión de todo otro sistema de interrogaciones existenciales que enlazando con la dualidad de la realidad que antes comentábamos iluminarán lo invisible de la condición humana. La orilla aparecerá como la línea que marca el límite de esa dualidad. Si la atraviesa pierde el equilibrio de su mundo limitado y se sumerge en lo infinito.

El infinito vivido

El naufragio desde la verticalidad de su propio infinito puede interpretarse desde una doble perspectiva: Como promesa y como destrucción. El mar en su total plenitud, alejado de la orilla y de la costa a través de esta dualidad interpretativa es entendido como espacio que se atraviesa, que se afronta y en el que se puede perecer absorbido por su profundidad. El naufragio es comprendido como la imagen de la finitud, de lo acabado en lo infinito. Por tanto el naufragio como motivo ayuda a comprender el carácter finito de la vida y del hombre y su pertenencia a un ámbito superior e infinito. Bajo este concepto entendemos la verticalidad del infinito en la pintura del mar. La experiencia de la profundidad marina es el punto de partida para entender la verticalidad de su infinitud. El interior del mar visto como un espacio abismático y desconocido marcará las coordenadas de su significado. Hasta la segunda mitad

del siglo XIX²² cuando se acrecentó un interés por las profundidades marinas apoyado por las nuevas técnicas que el progreso de la época conllevaba su entendimiento no fue primordial. Hasta el siglo XVI su estudio atrajo poco a eruditos y sabios. A penas se sabía de la profundidad del mar y durante mucho tiempo estuvo ligada a la teoría general de la tierra. El fondo del mar era ese espacio desconocido, terrorífico, infranqueable al que todos temían. Los nuevos descubrimientos del siglo XIX sacaron de la el fondo submarino. El descubrimiento de nuevos datos sobre la vida del fondo del mar dieron nuevas informaciones sobre su distancia en relación a la superficie y su naturaleza. Estas nuevas percepciones influyeron por lo tanto en el imaginario colectivo y se reflejaron en su representación.

La inmersión como proyección abismal. La caída y el engullimiento en las profundidades marinas El fondo del mar como espacio abismal e incommensurable representa la imagen del infinito. La inmersión en el mar producida ya sea por fuerzas inherentes o ajenas a él proporcionan la experiencia de su contacto y se vincula estrechamente con el imaginario colectivo heredado. La imagen subjetiva de la profundidad marina perdurará hasta bien avanzado el siglo aún a sabiendas de los nuevos descubrimientos científicos que abrieron nuevas interpretaciones de este espacio hasta el momento inaccesible. De ahí que todavía durante la segunda mitad del siglo XIX perduren en la temática de muchas escuelas europeas cuadros bajo esta óptica. El desconocimiento de la profundidad marina logra provocar el sentimiento de infinito. Su misterio y grandiosidad lo configuran. Teniendo en cuenta el origen meteorológico o humano de los naufragios y considerando la posibilidad estructural de su combinación precisamos que el contacto con la profundidad del mar puede deberse a las siguientes causas: Meteorológicas siendo la tempestad marina y sus consecuencias su principal exponente y humanas. Subdividiéndose a su vez en las ocasionadas por accidente: Caída al mar por un incendio o por un hecho eventual o incidente exterior causado por un enfrentamiento, una invasión o desde el imaginario fantástico por la aparición de un monstruo marino.

Teniendo en cuenta la anterior clasificación equiparamos la caída al mar individual o colectiva y el posible perecer ahogado en sus abismos con la experiencia metafísica del infinito. Una de las características de la inmersión es la atenuación de las informaciones táctiles y visuales que en la superficie se tienen. La ausencia de puntos de referencia visuales a los que acogerse junto con la pérdida de la gravedad y la inversión completa del cuerpo bajo el agua provocan una desorientación espacial mayor. El brusco choque térmico ocasionado por la inmersión y los desesperados esfuerzos por salvarse dan lugar a un variado y rico catálogo de imágenes que ilustran la relación dramática y de fracaso de la verticalidad de la infinitud marina en su signo descendente.

Los dramas de la naturaleza De entre los dramas de la naturaleza la imagen más tradicional del mar como peligro nos la ofrece la tempestad. Es la expresión más exagerada y violenta del agua marina. Su dramaturgia depende de la meteorología y de sus consecuencias. Podemos definirla como agitación y desorden supremo y se materializa en el naufragio el cual fruto de la tempestad marina ayuda a transcribir la irrepresentabilidad del significado del infinito en el mar. Nos induce a ser conscientes del carácter caduco de la vida misma y de la pertenencia humana a un mundo infinito y superior²³. Ese carácter dramático del mar que la tormenta le infiere y que se manifiesta a través del naufragio confiere una dimensión metafísica potencial a su representación. Dentro de este marco tiene cabida la materialización

²²Ver Hélène RICHARD, "La mer est-elle sans fond?". En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN y Richard d'HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. ?-?

²³Ver GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*



Figura 8.6: Jan Porcellis, *Barcos holandeses en medio de la tormenta*. Inicios siglo XVII. National Maritime Museum, Londres

de su infinitud. La libre voluntad del hombre en afrontar los peligros del mar proporciona a la pintura de naufragio una carga emocional y de intimismo particular a pesar de la desmesura que la fuerza exponencial oceánica pone de manifiesto. La tempestad marina entendida como agresividad de la naturaleza puede ser abordada desde diversas perspectivas. Siguiendo la proyección presentada por Monique Brosse²⁴ encontramos diferentes tipos de tempestad: La tempestad espectáculo que observada desde la tierra retrata el placer del miedo estando al abrigo del peligro mismo, la concebida como el enfrentamiento épico entre el hombre visto como héroe y la fuerza indestructible de la naturaleza, la mágica con poderes maléficos y la valorada desde su propia esencia meteorológica. Nos apoyaremos en esta última tipología para desarrollar nuestro discurso.

Las diferentes épocas y escuelas supieron traslucir de manera personalizada esta tipología de representación o la combinación de la misma²⁵. Jan Porcellis (Fig. 8.6) y Simon de Vlieger (Fig. 8.7) anticiparon el gusto por los efectos atmosféricos pero sería avanzando en el siglo XVII²⁶ cuando mayoritariamente se hicieron populares las imágenes de los desastres y de las

²⁴Ver BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*, pág. 292

²⁵Ver *Orages désirés ou le Paroxysme dans la traduction de la nature*. Marcq-en-Baroeel, Fondation Septentrion, du 3 mars au 3 juin 1984. Marcq-en-Baroeel: Fondation Septentrion, 1984

²⁶Interesante análisis sobre el tema es el de Lawrence Otto GOEDDE, *Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art: convention, rhetoric and interpretation*. London; University Park: Pennsylvania State University Press, 1989. Otros estudios del período y de la escuela holandesa se encuentran en Margarita RUSSELL,



Figura 8.7: Simon de Vlieger, *Barco naufragando en la costa*. 1640, National Maritime Museum, Londres

tormentas marítimas.

Ejemplo de ello es el cuadro de *Albert Cuyp Barcos en el estuario Hollands Diep enmedio de una tormenta* (Fig. 8.8).

El pintor nos ofrece desde el espléndido estudio de los efectos del cielo, del mar y de la tormenta un ejemplo del género. *Jacob Van Ruisdael* con su *Tempestad* (Fig. 8.9) y su preferencia por la verticalidad representada por la disposición de los mástiles y de los barcos logra dar gran efectismo a la escena jugando con los contrastes de luz y sombra dando de esta manera visibilidad a la profundidad marina.

La segunda mitad del siglo XVIII dio un nuevo impulso al tema estableciendo la iconografía sobre las que nacerían posteriormente las marinas de naufragios románticas. Destacaron figuras como Guardi en Italia o como *Loutherbourg* (Fig. 8.10) con escenas en ocasiones demasiado teatrales pero cuya pintura actuará como puente hacia el siglo XIX²⁷ reafirmando el tema y encontrando a numerosos seguidores en su producción.

Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch marine painting. Leiden: E. J. Brill, 1983; Peter C. SUTTON y John LOUGHMAN (Auts.), *El siglo de oro del paisaje holandés*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994; George S. KEYES (Com.), *Mirror of empire: Dutch marine art of the seventeenth century*. Minneapolis, Institute of Arts, 23 September to 31 December 1990; Toledo, Museum of Art, 27 January to 21 April 1991; Los Angeles, County Museum of Art, 23 May to 11 August 1991. Cambridge: Cambridge University Press, 1990

²⁷De especial interés es GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*



Figura 8.8: Albert Cuyp, *Barcos en el estuario Hollands Diep en medio de una tormenta*. Musée du Louvre, París



Figura 8.9: Jacob Van Ruisdael, *Tempestad*. SAiglo XVII. Museo del Louvre, París



Figura 8.10: Loutherbourg, *Naufragio*. Siglo XVIII. Museo de Bellas Artes, Dieppe



Figura 8.11: William Turner, *Nubes de lluvia sobre el mar*. 1832. Tate Gallery, Londres

En todos estos ejemplos el sentido del concepto²⁸ es el mismo: El agua salvaje del mar en su enfrentamiento con el hombre refleja ya sea desde una experiencia vivida o recreada el conflicto entre ambos actores. Esta es la premisa que nos interesa y desde la que retomamos nuestro discurso entorno al significado de la inmersión vivida como abismo.

Situamos a la lluvia como elemento vinculado a la verticalidad del mar y a la tormenta. De manera más específica podemos atribuir cierta negatividad a su imagen a la que asociamos con la idea del agua destructora y no renovadora. El contacto del agua dulce en forma de lluvia leída desde la verticalidad de su movimiento descendente con la del mar perturban el espacio y el tiempo. De ahí la interpretación negativa de su imagen. *Turner* en su (Fig. 8.11) refleja gráficamente el movimiento vertical de la lluvia. Transmite cómo su presencia hace cambiar de manera brusca el ambiente y puede convertirse en una verdadera trampa puesto que deviene obstáculo contra el que luchar. Provoca el paso de la calma a la oscuridad y la tempestad. *Turner* nos muestra un cielo oscuro y opaco que acentúa la sensación de espesor y pesadez en el ambiente. El cielo amenazante de tormenta se metaforiza en la existencia humana dependiente de la suerte que éste le dé. Lo aéreo se materializa y se asimila al mar conectando con una interpretación en donde éste se ve como un oscurecimiento del espíritu, una imposibilidad de atravesar la negatividad de la tormenta. La pesadez atmosférica creada anuncia la catástrofe. La lluvia como obstáculo crea un espacio casi cerrado entorno a los que la están experimentando en medio del mar. Reproduce dentro de la movilidad de la escena una paralización temporal imaginaria. La ráfaga de lluvia que las tormentas traen hacen pensar

²⁸A partir del siglo XVIII los desastres en el mar se separarán de su significado literario y retórico encontrando la vía del sentimiento de lo sublime como expresión. Analizaremos su significado al hablar de los naufragios contemplados



Figura 8.12: Théodore Jean Antoine Gudin, *El sacrificio del Capitán Desse hacia el "Columbius", navío holandés en la tempestad*. 1831. Museo de Bellas Artes, Bordeaux

en una especie de intrusión maléfica y negativa que recuerda a la agresividad del mar unido al cielo en paralelo a la existencia del hombre. La lluvia desde su verticalidad descendente lejos de su sentido purificador actúa como imagen anunciadora de caída. Su materialidad disuelve toda posible esperanza de salvación. El cielo de cuya vastedad se espera la salvación se transforma en uniforme y opaco creando la sensación de opresión y de angustia. El espacio del mar en medio de una tormenta se transforma en profundo e infinito. Esa inmovilidad de la que hablábamos implica una movilidad sin progresión y sobretodo sin elevación. De esta manera la lluvia imprime una valoración negativa a la situación quitando al tiempo existencial vivido toda promesa de regeneración. La consecuencia más visible y dramática del naufragio durante una tempestad es la caída y el engullimiento por el mar. En esos momentos se pone a prueba el encuentro entre el hombre y la verticalidad de la infinitud marina en su aspecto más trágico. La noción de caída en el abismo la enlazamos con la irrupción de esa nueva dimensión temporal aludida. La tempestad percibida como drama nos aleja a cada instante de nuestra integridad. La caída en el mar es vivida como una brecha donde se ahogan el flujo temporal y la inexorabilidad. Aparece el tiempo vivido como ruptura. La intuición del drama bascula entre la fatalidad del momento vivido y el perdido.

El pintor francés *Théodore Gudin* en su naufragio *El sacrificio del Capitán Desse hacia el "Columbius", navío holandés en la tempestad* (Fig. 8.12) demuestra el proceso de destrucción que la caída en el mar bajo las consecuencias de una tormenta supone. La caída da impulso a un tipo de existencia que se vive desde la adversidad. La nueva dimensión temporal que se establece en el instante de la caída se percibe como angustia. El tiempo vertical se presenta



Figura 8.13: William Turner, *Tormenta (naufragio)*. 1823. Tate Gallery, Londres

como un instante solitario tal y como Bachelard lo describe²⁹: “Le temps se présente comme l’instant solitaire, comme la conscience d’une solitude.” El infinito existencial se siente desde ese cruce temporal de la inmersión provocando un dilema sobre su destino. La caída aparece como un marcador temporal cruel en la existencia. Gudin con la monumentalidad envolvente de su ola preludia casi el movimiento rotatorio del paso del tiempo abocado al fracaso. Hay una equiparación entre el sentido aniquilador del paso del tiempo y la del vacío insondable del mar. Los personajes del cuadro se mueven dentro de la expectativa de imprevisibilidad de lo que puede suceder en un tiempo en el que no son sus patrones. La incertitud ontológica que el naufragio presupone se circunscribe en la irrealidad del infinito desconocido. El instante de la caída entra dentro de la repetición de la nada que el movimiento del mar implica. La idea de la muerte se percibe a través del vacío que el mar representa. Y esa nada del mar no se puede acaparar por la duración temporal pero sí experimentarla y vivirla a través de la inmersión y de la discontinuidad temporal como Bachelard señala³⁰. La caída vivida desde la experiencia del naufragio metaforiza esa discontinuidad.

La poética de la tormenta es recogida por Turner en su *Tormenta* (Fig. 8.13) de 1823. La experiencia de la fuga del tiempo sufrida en un naufragio es poetizada a través de la imagen del flujo y de la inestabilidad de la escena. El paisaje atormentado del pintor describe el drama que se avecina. Los barcos agitados por las convulsiones y sacudidas de la tormenta mezclada con las aguas del mar presagian la caída y el destino fatal. El movimiento se alía a la infinitud del vacío de las profundidades marinas. La experimentación de las fuerzas de la naturaleza parece despertar esa inquietud existencial que nombrábamos. Los presentimientos negativos

²⁹ Gaston BACHELARD, *L’Intuition de l’instant*. Paris: Denoël, 1992, pág. 13

³⁰ *Ibid.*, pág. 15



Figura 8.14: Eugène Isabey, *Incendio del Steamer Austria*. 1858. Museo de Bellas Artes, Bordeaux

aventurados por la fuerza del viento se convierten en el verdadero agente del tiempo. Turner ha captado este sentimiento desesperado en el que transgrediendo los límites temporales, las referencias sólidas y seguras se pierden, creando una sensación de desorientación y de caída en los abismos del tiempo infinito. El movimiento rotatorio que también aquí da Turner evoca la inexorabilidad del tiempo que avanza hacia la muerte. Los giros mortíferos de las olas no parecen presagiar la salvación ni el retorno. La circularidad rotativa de la escena recuerda al ciclo de la vida que de golpe va verse interrumpido por la caída en el abismo. El tiempo es vivido como una ruptura y una intrusión. Las olas se propagan y vehiculan con su imagen la intuición y la intención de la muerte. La experiencia de la caída aparece como una sentencia fatal.

La dramaturgia humana Pero también la dramaturgia humana y sus consecuencias pueden ser causas de un naufragio. La caída al mar por un hecho accidental tiene como una de sus principales causas los accidentes producidos en la misma nave de manera involuntaria. Muchos de ellos son consecuencia de la tecnología del momento aplicada a la navegación. Los incendios son su representación más elocuente. La caída al mar se produce escapando del peligro del fuego a bordo. El fuego como causa traumática de caída al mar será elemento esencial de la pintura del momento. Como materia enigmática y por sus características diferentes y contradictorias atraerá a los artistas del momento.

Eugène Isabey se sirve de esta tipología de naufragio en su *Incendio del Steamer Austria* (Fig. 8.14). La dramaticidad de la escena conecta de nuevo con la experiencia del abismo. La caída de los personajes muestran la cara más dramática de la composición incrementada por las condiciones virulantes del estado del mar. En la representación de los incendios de los accidentes navales destacará la mezcla de agua y fuego. El fuego a ellos vinculado será visto como enemigo y destructor. Su interpretación como sujeto pictórico seducirá por el alto poder imaginativo que proporciona. Su aspecto paradójico y contradictorio se reflejará en su doble valor como elemento que emana energía calorífica y proporciona movimiento a la nave y como

destructor puesto que quema, destruye, provoca el naufragio y siembra la muerte. Existe una contradicción latente en su sustancia: encarna a la vez lo bueno y lo malo. Sin caer en una mera categorización bipolar se demuestra la polivalencia y la complejidad del fuego como motivo de representación. Pero a pesar de ello cabe recordar que la dramaticidad de ambos elementos será percibida en el siglo XIX ya no por su oposición sino por su complicidad. Bachelard nos lo recuerda³¹:

“Le feu déploie sur les eaux son activité terrible, entrouvre les vaisseaux et réunit la double horreur d’un naufrage et d’un embrasement.”

La insustancialidad del fuego como elemento acentúa su poder mucho más que la propia imagen del agua marítima representa al tomarlo como modelo de representación. Lo convierten en sujeto con amplias posibilidades plásticas. Pero estas posibilidades interpretativas quedan siempre enmarcadas dentro de un cierto parámetro realista en contraposición a la mirada evocadora y evasiva que la polivalencia de sus características como elemento traslucen. La realidad es que el fuego causa destrucción. En la mayoría de las representaciones pictóricas del momento y tal y como en literatura venía ocurriendo el aspecto dramático del mismo será subordinado al estético. Como el *Incendio en el mar* (Fig. 8.15) de Turner. Primarán más en la representación los juegos de color y de movimiento que los elementos compositivos que intervienen en la conformación de la acción que la propia escena representa. La luz intrínseca del fuego será utilizada por muchos artistas como posibilidad expresiva.

La fuerza invencible del mar y del fuego unidos provocarán la caída fatal en la profundidad del mar entrando en contacto con el abismo. De nuevo aquí encontramos esa irrupción intrusiva del corte temporal a través de la figura del fuego y del naufragio. Ambos aparecen como representación de la mirada del tiempo. La caída en los abismos del mar se preludia como un viaje sin retorno provocando la angustia existencial de quien la sufre. Tanto Turner como Isabey han sabido expresar el concepto. La caída se asocia al tiempo destructor que actúa implacablemente. Desde la interpretación de Gilbert Durand³² que interpreta el miedo ante la muerte devoradora inspirada en la simbología animal damos sentido a nuestra afirmación. El fuego junto a la fuerza devoradora del mar se convierten en signo de muerte. La caída y la vinculación con el sentimiento de infinitud existencial que preludia se construye a través de la imagen de la situación sin salida que un incendio en medio del mar provoca. La violencia del mar³³ provocada por el hombre en su más alto grado se traduce en la tensión exacerbada de rivalidades y conflictos de intereses. El espacio marino se convierte en escenario de batallas y de enfrentamientos navales generados por el ansia de poder tanto económica como política imprimiendo a sus imágenes pictóricas casi un sentido de reportaje. La batalla naval será tema favorito en la pintura del momento. Reproducida desde la del discurso histórico o como realidad estará presente en la temática de todas las escuelas marinistas europeas del momento y se presentará ya sea en su totalidad o bien reproduciendo un momento preciso de la misma. Se establecerá un duelo con el mar por poseer su poder. La batalla naval (Fig. 8.16) se asimilará a la imagen de la muerte en el mar. Las consecuencias de ella junto a los peligros inherentes del mismo mar serán la causa de muchos de los naufragios del momento. Uno de sus riesgos y el que aquí nos interesa es la caída violenta al mar y las posibilidades de perecer ahogado en las profundidades oceánicas. Un ejemplo de ello *El combate del Kearsarge y del*

³¹ Citado en BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*, pág. 418

³² Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963, pág. 95

³³ Ver el interesante análisis Mickaël AUGERON y Mathias TRANCHANT (Dr.), *La violence et la mer dans l'espace atlantique (XII-XIX)*. Actes du colloque international tenu à La Rochelle et à Rochefort-sur-Mer, les 14, 15 et 16 novembre 2002. Rennes: Presses Universitaires, 2004 que desde diferentes aspectos estudia la significación de la violencia en el mar en el espacio atlántico desde el siglo XII al XIX

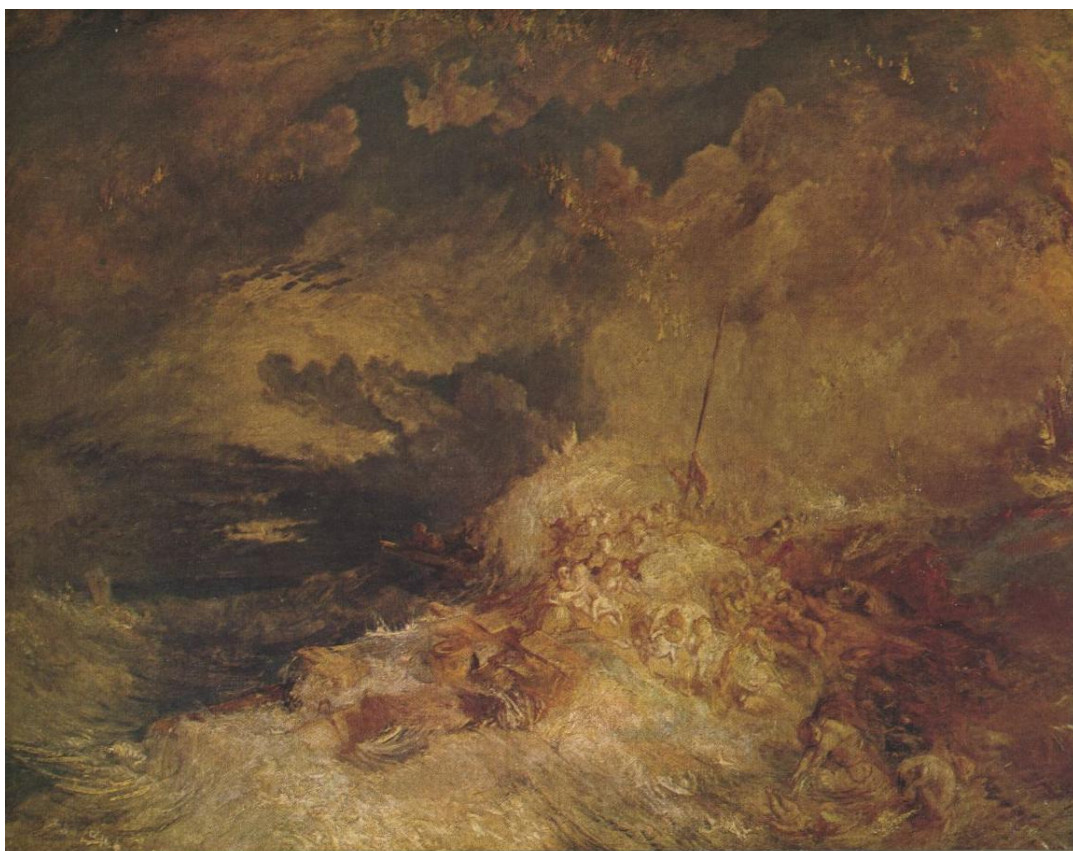


Figura 8.15: William Turner, *Incendio en el mar*



Figura 8.16: Ivan Aivazovsky, *Combate naval a lo largo de Navarin*. 1827. Escuela Naval de san Petesburgo

Alabama de Edouard Manet (Fig. 8.17) quien siguiendo el modelo de su otra obra *La evasión* de 1864 que nos hace descubrir a partir de los tres cuartos que ocupa la extensión del mar en la representación y desde el movimiento oscuro del agua su misma profundidad. El espectador tiene la sensación de descubrir el mar desde su interior.

La escena preludia de nuevo ese sentimiento de angustia ante la temporalidad evanescente que la situación comporta. La caída que un combate o una batalla en alta mar pueden provocar significa un anonadamiento del destino. El declive existencial que incita se inscribe en el movimiento descendente de la misma imagen.

La imaginación metafórica de la imagen inscrita dentro de la oscuridad de la profundidad del mar se alía para dinamizar el sentimiento de caída que aquí hemos tratado y que recuerdan a nuestros orígenes. Bachelard ejemplifica lo dicho³⁴:

“Le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent des drames faciles pour l’imagination inconsciente.”

Las ruptura temporal que la experiencia del naufragio provoca desde la caída en el abismo del mar marca una tragedia existencial. El recurso casi obsesivo del naufragio como deriva de la existencia expresan la fragilidad y la precariedad de la vida condenada a romperse imprevisiblemente ante la desesperación de la muerte. El naufragio nos ha servido como intermediario para mostrar la visibilidad de la invisibilidad del infinito. La experiencia de la caída se materializa en una apertura de sentido haciéndonos intuir la infinitud de nuestra

³⁴BACHELARD, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, pág. 107



Figura 8.17: Edouard Manet, *El combate del Kearsarge y del Alabama (Detalle)*. 1864. Museum of Art, Filadelfia

existencia. Toda realidad depende del tiempo y de su movimiento considerado como una línea vertical que se desplaza delante de la existencia de cada ser. Su ascensión se relaciona con lo sagrado como hemos visto desde su sentido trascendente y su caída con la muerte. La profundidad insondable del mar ha dado forma a la dimensión subyacente del abismo del mar evocando un mundo invisible pero existencial que fundamentan el concepto de infinito.

El infinito contemplado

El siglo XIX continúa siendo una época obsesionada por el naufragio. Paulatinamente con el progreso y con la llegada del vapor el mar comenzará a verse como espectáculo pero todavía desde cierta distancia. Los nuevos avances en el transporte marítimo no lo exorcizarán de los peligros que lo definían. Por eso hasta bien entrada la segunda mitad del XIX el interés por el mismo perdurará abundando pictóricamente las representaciones concebidas desde la óptica del neorromanticismo. El tiempo en el siglo XIX se equipara globalmente a la destrucción. El devenir humano está encaminado al fracaso. De ahí que la hermenéutica del naufragio sea la más idónea para ilustrarlo. Bajo esta concepción el mar será entendido como un muro que hay que franquear, será ese espacio inabarcable e insondable que hay que afrontar. Con esto nos remitimos de nuevo a las nociones que configuraban desde su total plenitud su doble verticalidad. Así pues el mar podrá ser concebido bien como fracaso bien como promesa. Ese afrontamiento es quien nos da la base para entender su significado. Desde este punto de vista el mar no es visto ya desde la esperanza de su horizontalidad sino desde el fracaso de su verticalidad. El naufragio es el final trágico de la travesía existencial y de las aspiraciones humanas. Pierre Masson³⁵ refiriéndose a la obra de *Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie*, apoya nuestra aseveración:

“Au XIX siècle, où le temps est considéré globalement comme destructeur, dominé par un absolu négatif, l’aventure humaine est ressentie comme un parcours menant à l’échec; (...) Cet échec programmé peut aussi se concentrer dans la figure du naufrage, où le mouvement humain se brise sur une métaphore du sacré inaugurée par Bernardin Saint Pierre et Chateaubriand: au lieu de favoriser une progression horizontale, porteuse d’espoir, la mer ne peut se concevoir que dressée comme un mur, comme l’affirmation d’une transcendance redoutable, d’une exigence sur laquelle viennent faire naufrage les ambitions humaines; elle se présente comme une verticalité double, ascendante ou descendante, promesse d’exaltation ou de destruction ; c’est donc la pleine mer ... qui s’affirme par elle-même sans rives ni contours ; on ne la traverse pas, on l’affronte pour s’y enfoncer (...) Elle est le rappel d’une transcendance sur laquelle se brisent les rêves de bonheur humain, de la mort de Virginie (...) Si on l’affronte, ce ne peut être que pour inverser sa force, non l’annuler (...) Si l’on ne va pas à la mer, c’est elle qui vient à nous; aussi la seule manière de l’employer est encore de la fuir, à la manière de Robinson dont le naufrage n’est en fait qu’une manière de tourner le dos à l’absolu...”

Pero tal y como estamos exponiendo y tomando como base la metafórica de la existencia y su vinculación con el sentimiento de infinitud que su reflexión puede provocar la relacionamos estrechamente con la ubicación del espectador. La contemplación verdadera o ficticia llevan al hombre a reflexionar sobre su posición en el mundo y su relación con él. De ahí que la idea de

³⁵Ver Pierre MASSON, “Le chronotope du bain de mer au XX siècle (Camus, Duras, Clezio)”. En *Rêveries Marines et formes littéraires*. Dirigido por Marie BLAIN y Pierre MASSON. Nantes: Pleins Feux, Collection “Horizons comparatistes”, págs. 200–211

infinitud que la contemplación de un naufragio puede expresar es la constatación del hombre de la calidad efímera y finita de la vida y de su pertenencia a una realidad física infinita y superior. La estética de lo sublime será entendida desde la reflexión de la reacción emocional que los fenómenos sensibles de la naturaleza pueden provocar en el sujeto que las contempla. Su valoración es primordial para poder entender la representación de los naufragios. En su afirmación fueron trascendentales los textos de Burke y de Kant³⁶ que establecieron las bases teóricas sobre las que se asentó esta categoría. Para *Kant* existe una diferenciación entre la belleza de la naturaleza caracterizada por su limitación la cual está ligada a la noción de cualidad provocando en el espectador un placer sereno y el sentimiento de lo sublime que induce a la ilimitación entrañando en el sujeto una especie de placer negativo puesto que produce una atracción y una repulsión simultáneamente. En su *Crítica del Juicio* el filósofo alemán establecerá la distinción entre el llamado *Sublime matemático* vinculado a la magnitud y que relacionará con la extensión espacial del mar y el llamado *Sublime dinámico* que se relacionará con la potencia y la fuerza y se asociará al mar en su estado más enérgico y exaltado. *Edmond Burke* en su texto *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* afirmaba que lo sublime es aquello que produce³⁷ “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir relacionándolo con las situaciones de peligro, dolor e infinitud. Para él todas aquellas situaciones que producen terror generan el sentimiento de lo sublime. La teoría de Burke precedentemente establecerá una separación entre espacio y tiempo. Habrá una diferenciación entre el naufragio que es observado directamente ante la naturaleza misma y el recordado. Ese alejamiento y ese distanciamiento provocarán desde la posición de seguridad en que se encuentra el espectador una sensación extraña de placer ante el terror mismo del suceso observado. Partiendo de esa posición de seguridad es desde donde podemos entender la sublimidad y con ella la metáfora del naufragio. El espectador no puede emitir un juicio sobre la belleza del fenómeno natural que observa porque está cegado por el terror que le provoca. Necesita un distanciamiento para poder hacer una valoración justa.

Considerando esa diferenciación espacio-temporal de Burke, Kant fue más allá con su teoría dándole un sentido más trascendental a la misma como ya hemos analizado. Su aportación principal queda resumida en las palabras de Esperanza Guillén³⁸:

“... residía en la consideración que la experiencia de asombro ante una naturaleza infinitamente poderosa que podría, de no ser por la distancia, conducirnos a la muerte daba lugar, tras el primer reconocimiento de nuestra debilidad, a una exaltación de nuestra superioridad moral, al tratarse de un poder, el natural, «ante el cual no necesitamos inclinarnos si está en juego el mantenimiento de nuestros más altos principios». Así la naturaleza se llama aquí elevada o sublime solo porque eleva la situación a representarse situaciones en que la mente puede sufrir la auténtica sublimidad de su propio destino en cuanto a la naturaleza misma.”

La contemplación interiorizada La metáfora del naufragio se asimila a los problemas de la vida por eso puede ser enfocado como símbolo de los problemas mismos del devenir humano o como el entendimiento de la vida como problema. En el siglo XIX la interrogación de la existencia humana conllevó a que su explicación se abordara desde diversas perspectivas ya fuese la trascendental, la metafísica e incluso la social. Todo ello consecuencia de la crisis del idealismo que en filosofía acaeció durante la primera mitad del siglo que propició una

³⁶Ver el capítulo *Océano sublime* de GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación* en donde ofrece una clara sistematización del concepto de la sublimidad del mar y del naufragio en el siglo XIX

³⁷Citado *ibíd.*, pág. 19

³⁸Ver *ibíd.*, págs. 24 y 25

interrogación radical del destino humano³⁹. Pero será desde la categoría de lo sublime desde donde se puede hacer su interpretación más apropiada. El naufragio será entendido como la tragedia del destino existencial del hombre. El romanticismo verá en su representación la materialización de la infinitud. Su sublimidad será entendida de esta manera⁴⁰:

“Un espectador lo contempla pensativo desde el acantilado. Tiene sentimientos encontrados: estremecimiento ante la tragedia, alivio, y placer por encontrarse al abrigo de ella; autoestima por ser una persona prudente y avisada que no abandona la seguridad de la tierra firme y tampoco se arriesga en travesías marítimas. El mensaje es claro: quien guarde las debidas precauciones puede llevar una vida sin temor a los naufragios. Todo ello despierta un sentimiento, el de lo sublime: la sublimidad de la propia condición humana, capaz de vencer y vencerse y triunfar sobre los naufragios de la vida.”

Los naufragios contienen en sí una duplicidad: Pueden ser vividos o bien contemplados. La experiencia metafísica que cada una de estas actitudes comporta implica una lectura diferente. Mientras que en la acción no hay reflexión y sí impulso, en la contemplación destaca lo primero. Y es en esta contemplación como el espectador se convierte en sujeto irónico. El observador actuando como testigo se imagina como actor. Es la ejemplificación de la actitud romántica en la cual se viaja hacia afuera para viajar hacia dentro. Friedrich Schlegel así lo expuso⁴¹:

“Es el hombre aislado convertido en la conciencia de sí mismo, al que la consciencia ha quitado la capacidad de actuar. Anhela la unidad y el infinito, y el mundo aparece ante sus ojos lleno de fracturas y finito.”

Estas reflexiones se asociarán a la conexión del significado de naufragio como símbolo de la vida humana. El naufragio observado constituirá otra de las posiciones tomadas durante el Romanticismo y que se extenderá hasta bien avanzado el siglo XIX. Hans Blumenberg⁴² afirmaba que la metáfora del naufragio puede ser abordada desde una doble perspectiva :

Bien entendiendo el mar como límite natural del espacio de las empresas humanas.

Bien desde su dramaticidad como ámbito de lo imprevisible, de la anarquía, de la desorientación.

Desde la dramaticidad que el espectáculo de un naufragio implica hallamos una metaforización del sentido de inmersión. Su contemplación produce una intersección con la dimensionalidad horizontal del tiempo vivido. El dinamismo del tiempo vertical que el observador siente aniquila la tranquilidad de su existencia. De la dinamización del tiempo vertical nos dice Michel Ribon⁴³:

“Il a pour effet de jouer comme un ressort en réveillant en nous de quoi conférer au temps une dynamique de la verticalité susceptible de mettre en échec son horizontalité somnifère. La source de cette verticalité est en nous.”

³⁹Ver José Luis MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001, Colección Fundamentos, 7, pág. 11

⁴⁰Ver *ibíd.*

⁴¹Citado en GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*, pág. 84

⁴²Ver Hans BLUMENBERG, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor, 1995, La Balsa de la Medusa, 71, pág. 15

⁴³Ver RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*, pág. 50



Figura 8.18: William Turner, *Naufragio del Hastings*. Hacia 1825. The National Gallery, Dublin

La contemplación de un naufragio crea un discurso interior para el que lo observa. Le permite profundizar en sus sentimientos más íntimos y replantearse su debilidad física ante la ferocidad de la fuerza de la naturaleza y el paso de la vida. Se produce un paralelismo entre la profundidad desconocida que el fondo del mar representa y la existencial. Este es el camino por el que se conecta con el sentimiento de infinitud. La profundidad abisal del mar es difícil de reconocer, se la debe imaginar. Sólomente la contemplación y la imaginación lo permiten. Atravesando esa profundidad es como ahondamos en nuestro interior tomando autoconsciencia de nuestra realidad y sintiendo miedo ante nuestro destino. El cuadro de *Turner Naufragio del Hastings* (Fig. 8.18) nos acerca a la definición de esa autoconsciencia del espectador. La singularidad de su interpretación radica en que el pintor inglés nos ha situado enmedio del naufragio. La sublimidad del mar está concebida desde su potencia dinámica y nos muestra el momento en que el barco ha sido engullido por las profundidades del mar.

Esta profundización del ser a través de la experiencia del naufragio nos lleva de nuevo a esa vinculación entre el infinito de arriba y el de abajo que desde su aspecto trascendente estudiábamos. El ser ante la contemplación de un naufragio se sitúa enmedio de ambos. Aparece como nexo o unión de su correspondencia. Es el reencuentro en el microcosmos que representa el hombre de ambos infinitos. Adaptamos la definición dada para la verticalidad en su relación con la profundidad terrestre a la marina. Nos sirve para ilustrar el concepto aludido⁴⁴:

“Vers le bas, dans le plein de la terre, c’est contraire en creusant qu’il est possible de descendre, c’est une provision d’air, de souffle, de vie que l’on doit emporter

⁴⁴Encyclopaedia Universalis, Paris, 1968, V. 6, pp. 463–464

dans l'informe et l'invisible. C'est la descente de l'esprit dans la matière, dans la mort. Dans le subconscient (...) ces deux mondes, céleste et souterrain d'infini et de retour, plus-vie aux pointes mortelles et moins-vie aux cachettes salvatrices, sont tous deux essentiels, à la fois maximum et minimum (...) Elle est cette tendance que tente d'unir, ce qui est le plus difficile à unir, les profondeurs avec les hauteurs : le va-et-vient de la création humaine."

En esa seducción de la invisibilidad del abismo del mar cuyo contacto el naufragio puede provocar hallamos el sentido existencial de infinito. El paso de la horizontalidad a la verticalidad del infinito del mar lo debemos entender desde la contemplación de la inmersión. La transición metaforizada que se plantea entre la contemplación de la experiencia del naufragio reacciona interiorizándose en nuestro espíritu. La caída⁴⁵ y la experiencia de la inmersión influyen en su contemplador revelándose como angustia ante la temporalidad. El abismo es visto como abertura hacia las profundidades marinas. Y esa experiencia puede llevar al vértigo situando al espectador casi al borde del vacío existencial. Encontramos en esta interpretación una nueva vía de expresión de infinito. La contemplación de las consecuencias un naufragio se abre como experimentación directa de las vicisitudes de la existencia situándose a mitad camino entre lo real y lo imaginario. Es significativo que la asimilación de su visión a la inmersión metafórica que supone para el contemplador le permiten ver los misterios de los orígenes y del fin. Es decir la imagen del naufragio nos transporta al imaginario del caos universal inicial y al recuerdo del fin del destino humano.

La contemplación como refugio Tomando como base el contenido teórico mencionado podemos decir que la pintura de naufragio de este momento ayuda a conceptualizar gráficamente la esencia de lo sublime. Este sentimiento que genera esa impotencia exagerada ante la dramaticidad terrorífica de la naturaleza y en este caso del océano se proyectará tanto en el personaje que contempla el naufragio como en quien admira el propio cuadro y le hará replantearse cuestiones metafísicas sobre la vida misma siendo una de ellas su finitud ante el poder infinito del mar.

Es por tanto desde la posición segura del espectador desde donde interpretamos la sublimidad del mar. En este sentido apoyamos las palabras de Hans Blumenberg⁴⁶:

"La sublimidad está en elevarse más allá de los intereses del querer, que se presenta a lo grande ante los ojos, en la batalla de las fuerzas naturales sublevadas. Por ejemplo, cuando nos encontramos en alta mar, en medio de la borrasca, en ese momento alcanza la evidencia máxima, en el espectador no perturbado de esta escena, la duplicidad de su conciencia: comprende, por una parte, que es individuo, fenómeno contingente de voluntad, a quien el menor golpe de aquellas fuerzas podría destrozar; se siente desvalido contra la poderosa Naturaleza, dependiente, abandonado al azar; átomo imperceptible frente a fuerzas colosales; pero al mismo tiempo se siente sujeto imperturbable e inmortal del conocimiento que como condición del objeto es el fundamento de todo este mundo; comprende que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su representación, y en la tranquila contemplación de las Ideas está por encima de toda voluntad y de toda miseria. En la reflexión, el espectador se supera a sí mismo, deviene espectador trascendental (...) La distancia de éste respecto de los poderes monstruosos de

⁴⁵Sobre el imaginario humano de la caída ver el capítulo "La chute imaginaire" BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'immagination du mouvement*, págs. 107-128 y DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, págs. 122 y ss

⁴⁶Ver BLUMENBERG, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, págs. 74 y 75

la naturaleza no es sólo la de la orilla rocosa, sino la de la autoconciencia por la cual todo eso se transforma en su representación.”

José Vicente Selma⁴⁷ nos da una explicación del concepto de sublimidad de Blumenberg:

“La doble vida del sujeto, en su distancia incierta y en su constante naufragio encuentran obviamente para Blumenberg su más pura expresión en el sentimiento de lo sublime, ya que frente a los fenómenos naturales más poderosos, reúne la consciencia de estar en peligro y la autoexaltación, desprendiéndose de la identidad con la voluntad de vivir, “consiguiendo la calma de la intuición a pesar de la opresión de la existencia desnuda.”

La contemplación de la fatalidad del mar desde una posición segura comportará su fascinación⁴⁸:

“Cuanto más seguro está el espectador y más grande es el peligro, más interés y deleite; la desgracia solo puede conjurarse desde una presunta distancia, desde una elevación distanciada, que no ofrece horizonte sino abismamiento o manca repatriación a una subjetividad fracturada.”

Sus palabras describen la actitud casi de indiferencia pero meditativa y de fascinación de los personajes del cuadro *Naufragio en la costa bretona* (Fig. 8.19) de *Pierre-Emile Barthelemy* que desde su posición segura observan la inmediatez de un naufragio.

Así pues entendemos la sensación de infinito que la contemplación de un naufragio implica interpretándolo desde la conciencia de la debilidad física del hombre ante el poder infinito de la naturaleza y relacionándolo con la metáfora del mar como naufragio. La lectura de su verticalidad la elaboraremos desde la distancia de seguridad que la contemplación estética permite a los espectadores y que como Kant nos indicó posibilita establecer en perspectiva el misterio sobre el abismo. Hemos recordado como desde la segunda mitad del siglo XVIII los naufragios aparecen como tema iconográfico prevalente en la pintura. Hay un acercamiento y un descubrimiento de la realidad del mar desde su aspecto más dramático. La obra de *Claude-Joseph Vernet* rezumará los presupuestos de lo sublime⁴⁹. Se convertirá en el nexo que conducirá a la interpretación del naufragio sublime del Romanticismo. Sus cuadros captan la definición que antes citábamos y que ahora alargamos de Burke refiriéndose al océano y al sentimiento sublime⁵⁰:

“A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean: but can it fill the mind with anything so great as the ocean itself? (...) the ocean is an object of no small terror. Indeed, terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime.”

⁴⁷Ver José Vicente SELMA, *Imágenes del naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia: Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 1995, pág. 180

⁴⁸Ver *ibíd.*

⁴⁹El concepto de lo sublime en la obra de Vernet ha sido estudiado por Philip CONISBEE, “La nature et le sublime dans l’art de Claude-Joseph Vernet”. En Catálogo de la Exposición *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Arcueil: Anthèse, 1999, págs. 27–43. Ver también el interesante análisis comparativo entre el sublime en Vernet y en Monet en Steven Z. LEVINE, “Seascapes of the sublime: Vernet, Monet and the Oceanic feeling”. *New Literary History*, Vol. 16, 1985, págs. 377–400

⁵⁰Citado en Howard ISHAM, *Image of the sea: oceanic consciousness in the romantic century*. New York: Peter Lang, 2004, pág. 19



Figura 8.19: Pierre-Emile Barthelemy, *Naufrazio en la costa bretona*. Musée des Jacobins, Morlaix, Francia.



Figura 8.20: Claude-Joseph Vernet, *El naufragio*. Kunsthalle, Hamburgo, Alemania

En su cuadro de Hamburgo *El naufragio* (Fig. 8.20) desarrolla una de las tipologías iconográficas de naufragio que posteriormente se repetirán. La de la experiencia de la tierra firme. Su cuadro adquiere el significado desde la posición de seguridad de contemplación analizado. Las palabras de Diderot dirigidas ante la emoción de uno de sus naufragios nos describen la imagen⁵¹:

“Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête; mais le spectacle qui m’arrêta, ce fut celui des passagers qui, épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s’embrassaient, levaient leurs mains au ciel (...) je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères (...) une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein (...) cette femme était suivie de son mari (...) sans doute ce père et cette mère avaient été les derneirs à sortir du vaisseau, résolus à se sauver ou à périr avec leurs enfants. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j’en versait des larmelles réelles.”

La efectividad de la escena descrita por Diderot encontrará en posteriormente en la época romántica campo de representación consiguiendo posibilidades plásticas mucho mejores que las de Vernet. La fascinación por el tema de la contemplación fue elegida por muchos artistas de diversas escuelas europeas. *Ivan Aïvazovsky* dentro de una óptica romántica muy marcada

⁵¹Citado en CONISBEE, *La nature et le sublime dans l’art de Claude-Joseph Vernet*, pág. 37



Figura 8.21: Ivan Aivazovsky *Naufragio*. 1876. The Aivazovsky Art Gallery, Feodosia, Ukraine

encarna en su *Naufragio* (Fig. 8.21) de 1876 la temática de la cercanía de la salvación. Los personajes de lo alto de la roca observan con terror el cercano desenlace que espera a los marinos. Desde su posición privilegiada de refugio aprehenden la imagen de la realidad del naufragio desde la concepción finita de su existencia mientras su contemplación atónita del fracaso que se acerca se mueve en el infinito.

dentro el concepto pero desde una factura menos efectista encontramos en *Théodore Gudin* otra tipología de naufragio que se centra en la admiración del náufrago salvado. En su *Salvación de un navío naufragado* (Fig. 8.22) asistimos a la participación directa de quienes han contempaldo el naufragio. Su acción les relaciona con la evidencia y las consecuencias que la incerteza de un naufragio puede acarrear.

Tomando en consideración la distancia del observador ya sea desde su propia autoconsciencia como espectador de la representación o bien como testigo real de la acción desde un punto terrestre fijo ya sea desde la orilla, el puerto, un promontorio o un acantilado, encontramos la base del sentimiento de sublimidad. No es el mismo mar tempestuoso quien la propicia sino el mismo alejamiento físico que implica que su contemplación, su admiración por la grandiosidad y carácter excepcional del espectáculo quien hace replantear desde el placer del miedo en seguridad todo un elenco de preguntas metafísicas sobre el carácter caduco y finito de nuestra vida y nuestra relación con el mundo infinito del que formamos parte. Para



Figura 8.22: Théodore Gudin, *Salvación de un navío naufragado*. Musée du Louvre, París

finalizar tomamos prestadas las palabras de Blumenberg que nos dice⁵²:

“Pero la contraposición entre la metafórica de la tierra firme y del inestable del mar, tomada como esquema rector de la paradoja de la metafórica existencial, hace esperar que tenga que existir también —como amplificación de las imágenes de tormentas marinas y naufragios— una configuración igualmente acentuada, en la cual el naufragio en el mar se asocia con el espectador no implicado en tierra firme.”

8.2. Momentos visibles de la verticalidad del mar

8.2.1. Fragmentos de infinito

Tomando la definición de fragmentación como la rotura de una unidad en partes más pequeñas fundamentaremos la noción de infinito. Aplicado al mar el concepto de fragmentación lo entenderemos:

Como la captación de instantes que de manera aleatoria se suceden. Su noción no puede ser aprehendida ni desde la brevedad de su duración ni desde la densidad de su realidad indivisa pero es vivida contrariamente por la tridimensionalidad que instituye llegándonos como imagen vertical a través de la fragmentación que su materia ofrece. Nos guiaremos a través de la idea de divisibilidad. Numerosas imágenes e instantes del mar metaforizarán el concepto de infinito.

⁵²Ver BLUMENBERG, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, pág. 17



Figura 8.23: Géricault, *La Balsa de la Medusa*. 1819. Museo del Louvre, París

Desde su condición de fractual abordaremos la idea de infinitud del vacío del mar basándonos en la imagen parcial que del mismo se puede representar. A través de ella entender el océano significa imaginar su totalidad. Es a través del fragmento que no cambia cómo se alcanza lo infinito.

En nuestro análisis nos apoyaremos en la noción de parte. Sustrayendo a la totalidad del mar uno de sus detalles trataremos de hacer la lectura de su verticalidad. Para ello buscaremos imágenes en donde la desaparición de la línea del horizonte nos adentre en la interioridad del mar representado. Nos basaremos en el origen de la profundidad vertical del infinito marino que comienza a erigirse cuando el mar reaparece como protagonista, se desemmascara y sale del fondo. La línea del horizonte dejará de ser la separación nítida entre el cielo y la tierra que hasta el momento había representado para pasar a ser algo accidental. Bajo este aspecto y dentro de la temática de pintura del mar tiene una importancia relevante *La Balsa de la Medusa* (Fig. 8.23) de Géricault⁵³ que se ha convertido en el paradigma de la visión vertical de la profundidad marina.

Hasta que Géricault pintó este cuadro el triunfo del océano no era completo estaba sometido a la horizontalidad de su fondo. Pero a partir de este momento se producirá un cambio del espacio en perspectiva transformándose en espacio no ilusionista. El fondo oculto pasará a ser la verdadera figura del cuadro. El abgrund que Schneider⁵⁴ citaba y que durante siglos había permanecido escondido finalmente reinará y devendrá el protagonista. Géricault partiendo de

⁵³Sobre la interpretación del cuadro ver el análisis de José Luis MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001, Colección Fundamentos, 7, págs. 16-23

⁵⁴Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris: Hazan, 2001

un tema de composición clásico logrará establecer un nuevo esquema compositivo basado en el establecimiento de un fondo indefinido que a la vez será giratorio y móvil. La verticalidad que imprimirá de la profundidad sin límite del mar desplazará la horizontalidad fabricada por la perspectiva y evolutivamente la llevará hacia la neutralidad abstracta del fondo. Bajo estas precisiones radica su importancia. Schneider⁵⁵ nos lo indica. Haciendo referencia al citado cuadro nos dice:

“Dès lors commence, où si l’on veut, recommence l’histoire d’une peinture dans laquelle le présent ouvrage a effectué quelques plongées et où chaque oeuvre y appartenant raconte la brève histoire d’un naufrage, moins brève cependant qu’elle n’eût été sans l’épaisseur historique des victimes. Car pour faire régner sa verticalité accessible seulement au pur regard abstrait, le fond dut d’abord dévorer l’horizontalité perspective toute encombrée encore des objets naturalistes dont se repaissaient l’odorat, le toucher et le goût, ce à quoi s’employa la vue, par eux réduite en esclavage et à présent libérée.”

Progresivamente borrando la horizontalidad serán muchos los artistas que partiendo de este esquema provocarán la invasión del mar como protagonista reflejando de esta manera su infinitud.

*Manet*⁵⁶ desde una concepción estilística diferente a la de Géricault captó el concepto de fondo perdido comentado y lo aplicará al mar. Pierre Schneider⁵⁷ aludiendo a la función del agua en su obra precisaba:

“Tantôt elle lui permet de creuser dans le tableau la profondeur abyssale (...); tantôt, au contraire, l’eau, qui est figure du fond et qui, comme telle, ne surprend (...) se replie sur sa fonction de représentation, pour endormir l’appréhension du peintre et l’incompréhension de ses contemporains.”

Observamos su aplicación en su *Evasión de Rochefort*. Mostramos la versión de París (Fig. 8.24) y la de Zurich (Fig. 8.25).

En ambos cuadros el mar domina la escena siendo el protagonista y no el fondo. El pintor francés negando la función delimitadora de horizonte nos introduce de pleno en la superficie marina destacando la escena frontal que en ella se desarrolla. Nos muestra sólo una parte del mar haciéndonos partícipes de su emoción. Nos da la posibilidad de imaginar el resto. Courbet con su serie de olas recogerá formidablemente el concepto⁵⁸. Encontramos su significado en la *estructura de horizonte* que Michel Collot⁵⁹ nombra:

“Toute chose vue possède une face cachée, qui, si elle n’est pas présente dans mon champ visual, n’est pourtant pas non plus purement et simplement absente (...). L’invisible sollicite l’image. Le paysage visible n’est qu’une ébauche, prolongée par le travail de l’imagination.”

⁵⁵SCHNEIDER, *Petite histoire de l’infini en peinture*, pág. 164

⁵⁶Sobre el significado del mar en su obra ver Juliet WILSON-BAREAU y David DEGENER (Dir.), *Manet and the sea*. Chicago, Art Institute; Philadelphia Museum of Art; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh. Philadelphia: Department of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004

⁵⁷SCHNEIDER, *Petite histoire de l’infini en peinture*, pág. 70

⁵⁸Me remito al estudio anteriormente citado sobre el tema iconográfico de la ola y desde la orientación que aquí tratamos en Céline FLÉCHEUX, “La vague est-elle un paysage ?”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 137–148

⁵⁹Michel COLLOT, “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Actes du colloque *Lire le paysage, lire les paysages*. Saint-Etienne: CIEREC, 1984, pág. 16



Figura 8.24: Edouard Manet, *La evasión de Rochefort*. Museo de Orsay, París



Figura 8.25: Edouard Manet, *La evasión de Rochefort*. Zurich

Construiremos la fragmentareidad del infinito del mar siguiendo estas premisas. Compositivamente el mar de las imágenes elegidas erigirá su verticalidad desde dos posibles posiciones :

Anulando la delimitación de su horizonte y creando la sensación de pérdida de referencia espacial o reflejando sólo una parte de la totalidad marina a la que pertenecen. A su vez la dimensión vertical de infinito se fundamentará bien tomando la posición metafísica de puesta en abismo que nos orienta hacia el vacío desconocido del mar bien desde la corporeidad y significado que diferentes efectos y elementos de la naturaleza proporcionan a la imagen del mar.

8.2.2. Turgencias en metamorfosis

El agua del mar en su estado más salvaje es consecuencia de la combinación del agua, del aire y de la tierra que en conexión o en competencia le confieren su aspecto más dramático. Constituyen los medios sobre los que se construye la posición más espectacular del mar. Los elementos por tanto de peligro en el mar son esencialmente: el viento y las brumas. Ambos en interacción dan dramaticidad a su espacio y se materializan ya sea en las mismas tempestades como en los grandes huracanes, brumas, torbellinos y olas. Considerados como la experiencia física de la desmesura marina fueron extrapolados por muchos de los pintores de la época que supieron captar en ellos la verticalidad de su infinito y tomarlos como sujeto principal de su obra.

Las olas

La ola⁶⁰ es entendida como imagen de la verticalidad de la infinitud marina. Gestada por la fuerza del viento y en su máxima exponencia se convierte en seria amenaza para el que navega en alta mar. Su representación también es vista como idea de fracaso porque no llega nunca a configurar plenamente el impulso que la ha iniciado. Como momento visible del vacío ha sido representada desde diferentes concepciones técnicas pero impregnada siempre del mismo sentido.

*Victor Hugo*⁶¹ en su ola titulada *Mi destino* (Fig. 8.26) supo traslucir la sensación de infinitud que la situación presentada ocasiona. Desde una óptica romántica el escritor trasluce la ambigüedad del destino de los marinos ante la ferocidad del mar y el probable engullimiento hacia su desconocida e inabarcable profundidad. El movimiento ascendente de la ola simboliza el deseo del hombre de trascender sus propias limitaciones.

Antonio Brugada en su *Naufragio de un navío francés junto a un faro* (Fig. 8.27) crea con gran efectividad la sensación de la dimensión vertical de infinito valiéndose en primer lugar de la fuerza vertical de la ola que embiste al barco y que correlativamente se reproduce en la parte derecha de la escena. Su movimiento rotatorio deja entrever la abertura abisal del mar. El juego del resto de elementos verticales de la escena como la presencia del faro ayudan a complementar la singularidad de la escena. Brugada ha mostrado como la visión

⁶⁰Nos remitimos sólo a estudiar el concepto de infinitud desde la verticalidad de la ola. Otros aspectos y connotaciones del tema han sido y serán abordados en diferentes apartados del presente trabajo. Como catálogo sobre su iconografía recordar las citadas exposiciones *Annette HAUDIQUET et al. (Dir.), Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Le Havre, Musée Malraux, du 13 mars au 6 juin 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004; Concepción AGUILERA FERNÁNDEZ (Coor.), *Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas*. Madrid: Ministerio de Fomento; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2005

⁶¹En relación a sus dibujos de tema marino ver *Pierre GEORGEL y Danielle MOLINARI (Coms.), "Cet immense rêve de l'océan" : paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo*. Paris, Maison de Victor Hugo, du 2 décembre 2005 au 5 mars 2006. Paris: Somogy, 2006



Figura 8.26: Victor Hugo, *Ma destinée*. 1857. Museo Victor Hugo, París

que se tiene desde el interior del mar no es la de una vista panorámica del océano y del cielo sino la de un fragmento en espiral del cielo y del agua que es percibido a través de la estrecha abertura que la propia ola provoca. Esta imagen singularizada se repitió como motivo individual en la obra de muchos marinistas del siglo XIX. Basta recordar desde la concepción romántica algunos de los naufragios de *Gudin* (Fig. 8.28 y Fig. 8.12) y de *Isabey* (Fig. 8.5) ya analizados. Pero quizás una de las manifestaciones más imponentes de la misma sea la de *Ivan Aivazovsky* (Fig. 8.3) que en su novena ola nos introduce de lleno en su mismo interior haciéndonos perder toda referencia espacial. En su otra *Ola* (Fig. 8.29) la impresión es parecida. Nos sitúa en medio de la turbulencia del mar. La constatación de engullimiento es muy efectiva. El contacto con el vacío es total. La ola aparece como imagen de ruptura interpretada desde su aspecto visual como metafórico. Las diferentes tonalidades cromáticas del azul sólo son interferidas por la explosión blanca del estallido de la espuma. Su imagen nos trasporta una vez más al infinito interior del océano.

Desde un enfoque realista las diversas olas que *Courbet* pintó reproducen también la sensación de infinito. La fragmentación de su instante es manifestado esencialmente en los ejemplos de 1870 de Tokio (Fig. 8.30), de Lyon (Fig. 5.11) y de Berlín (Fig. 3.10). Su concepto no es leído desde lo sublime sino desde la repetición y extrapolación espacial. Apareciendo como motivo único de la composición nos adentra en su expresión de infinitud.

Paralelamente hallamos en la noción de fractal entendida como conjunto de repeticiones perceptibles e inacabables otra imagen de infinito fragmentado del mar.

La gran ola de *Hokusai* (Fig. 8.31) nos muestra un instante fragmentado del mar pero inscrito en la totalidad de su ser. La ola del artista japonés parece repetirse infinitamente pero con las mismas características en cada nivel de grandeza de la superficie marina. Desde



Figura 8.27: Antonio Brugada, *Naufragio de un navío francés junto a un faro*. 1841



Figura 8.28: Théodore Gudin, *El incendio del Kent*



Figura 8.29: Ivan Aivazovsky, *La ola*. 1889. Museo Estatal ruso, San Petesburgo

su concepción intuitiva identificamos al mar y a su movimiento como imagen de la variación repetida hacia el infinito pero invariable en el conjunto de su totalidad. En esta situación el simbolismo de la ola y sus derivaciones se ve reforzado por esta visión de un fragmento de océano y es a través de él que lo finito se hace infinito. En este sentido la ola como imagen del vacío en el mar actúa de barómetro para interpretar la infinitud del paisaje.

Torbellino

Paralelamente a la ola, el tobellino derivado de ella también se convierte en imagen de la verticalidad del vacío marítimo, representa el miedo a ser absorbido y devorado por la fuerza ineludible del mar. Si pensamos en su forma la materializamos en la espiral. Como ella se gesta desde la distancia radial que se genera desde el punto desde donde nace. Tratando de ver su significado simbólico nos apropiamos de las palabras de Jean Chevalier⁶²:

“La espiral manifiesta la aparición de un movimiento circular naciendo de un punto original; este movimiento se mantiene y se prolonga hasta el infinito; es el tipo de línea sin fin que enlaza incesantemente los dos extremos del devenir... La espiral es emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica pero en progreso, rotación creativa. Es el símbolo cósmico de la luna, de la fertilidad; representa en suma los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución”.

La aproximación al centro desde donde nace se puede hacer bien siguiendo el sentido de las agujas del reloj bien en sentido contrario. En alta mar, bajo los efectos de una tempestad y con mar y aire en competencia, su gestación se produce en este sentido opuesto y contrario por lo que su significado simboliza la destrucción y el fin del mundo. *Turner* en su *Pescando* (Fig. 3.10) imprime este sentido a la imagen del mar representada.

⁶²Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANDT, *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont ; Jupiter, 1982



Figura 8.30: Gustave Courbet, *La ola*. 1870. Colección Matsukata, Tokio



Figura 8.31: Katsushika Hokusai, *La gran ola*. Epoca Edo (1603–1868). British Museum, Londres

Podemos interpretar su obra en paralelo al dibujo *Mar brava* (Fig. 8.33) de *Gillray*.

En ambos autores la espiral del torbellino parecen llevar al náufrago a adentrarse en el agua, a sumergirse en la profundidad del mar y su movimiento nos lleva al contacto con el vacío de la profundidad del océano. Turner parece hacernos sentir el movimiento giratorio de la espiral que cortado por la verticalidad del mástil y de la vela del barco reproducen la expresión de infinitud. El desarrollo de la espiral crece continuamente y nunca parece detenerse. En cada punto es diferente y narra una historia. Trasladando su significado al torbellino marino observamos que también su magnitud se acrecenta a medida que avanza siendo diferente en cada instante y provocando consecuencias diversas según por donde pase. *Artan* en su *Epave* (Fig. 8.34) de 1871 ejemplifica este movimiento que reproduce uniendo al cielo y al mar.

En alta mar el torbellino asimilado a la espiral es símbolo de destrucción y de caos. El contacto con la profundidad marina se entiende como una meditación sobre el origen de la vida. Su imagen busca hacer referencia a la dimensión metafísica de la misma, revelar el substrato primario del hombre. Vernos inmersos en las turgencias de un torbellino marino nos sitúa muy cerca del vértice. Como remolino infinito de un espacio a la vez infinito. Observar los amplios espacios abiertos como la sabana, el desierto o la amplitud marina provocan la sensación que los objetos o cosas que los pueblan se desplazan hacia el aire del ambiente, a las turbulencias que surgen continuamente o a los cambios de temperatura y luz que se marcan notablemente al atardecer y al amanecer. *Artan* ha sabido así expresarlo.



Figura 8.32: William Turner, *Pescando*. Tate Gallery, Londres



Figura 8.33: Gillray, *Mar brava*. Tate Gallery, Londres



Figura 8.34: Artan, *Epave*. 1871. Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas

Neblinas, brumas y reflejos

Entendemos que las neblinas, las brumas y los reflejos que en perpétua metamorfosis surgen en los momentos de dramaticidad en el mar son imágenes de su infinito vertical. Ayudan a percibir las fuerzas invisibles que continuamente modifican el paisaje del espacio oceánico. La imagen de la bruma y de la niebla es utilizada por muchos artistas como fondo para construir el infinito del mar. *Victor Hugo* tanto en su faceta de artista como de escritor (Fig. 8.35) se apropió de esta imagen. Nos dice⁶³:

“L’infini, route noire et de brume remplie”

El escritor la utiliza para representar un espacio homogéneo sin forma que se transforma a su vez en un espacio sin límites⁶⁴:

“J’examine et je plane. O brumes éternelles! La nuit rit du regard, l’infini rit des ailes. Tout devant moi se perd, se mêle et se confond.”

En su dibujo *El faro de Casquets* (Fig. 8.36) consigue trasmitirnos la sensación vertical de infinitud a través de la bruma que envuelve la escena y la figura del faro que ofrece a su vez una imagen de ascensión y aspiración hacia lo alto. Desaparecido en la bruma vaporosa parece que el escritor quiera desdibujarlo del mundo visible y solamente hacerlo accesible desde la imaginación. Estas consideraciones nos llevan a interpretar la imagen de la bruma y de la

⁶³Victor HUGO, *Les Contemplations*. Livre VI: *Pleurs dans la nuit*. XIII

⁶⁴Victor HUGO, *Dieu. L’Océan d’en haut*. II (*Le Hibou*)



il jetait ses filets sur son dos, traversait son jardin, enjambait le parapet de pierres sèches, dégringolait d'un rocher à l'autre, et sautait dans la panse. De là au large.

Il pêchait beaucoup de poisson, mais on affirmait que la branche de mélèze était toujours attachée à son bateau. Le mélèze, c'est le nœud. Personne n'avait vu cette branche, mais tout le monde y croyait.

Le poisson qu'il avait de trop, il ne le vendait pas, il le donnait.

Les pauvres recevaient son poisson, mais lui en voulaient pourtant, à cause de cette branche de mélèze. Cela ne se fait pas. On ne doit point tricher la mer.

Il était pêcheur, mais il n'était pas que cela. Il avait, d'instinct et pour se distraire, appris trois ou quatre métiers. Il était menuisier,

Figura 8.35: Victor Hugo, *En la bruma*. 1866, Ilustración de Los Trabajadores del Mar, Página 36. Fondos Biblioteca Nacional, París



Figura 8.36: Victor Hugo, *El faro de Casquets*. 1866. Museo Victor Hugo, París

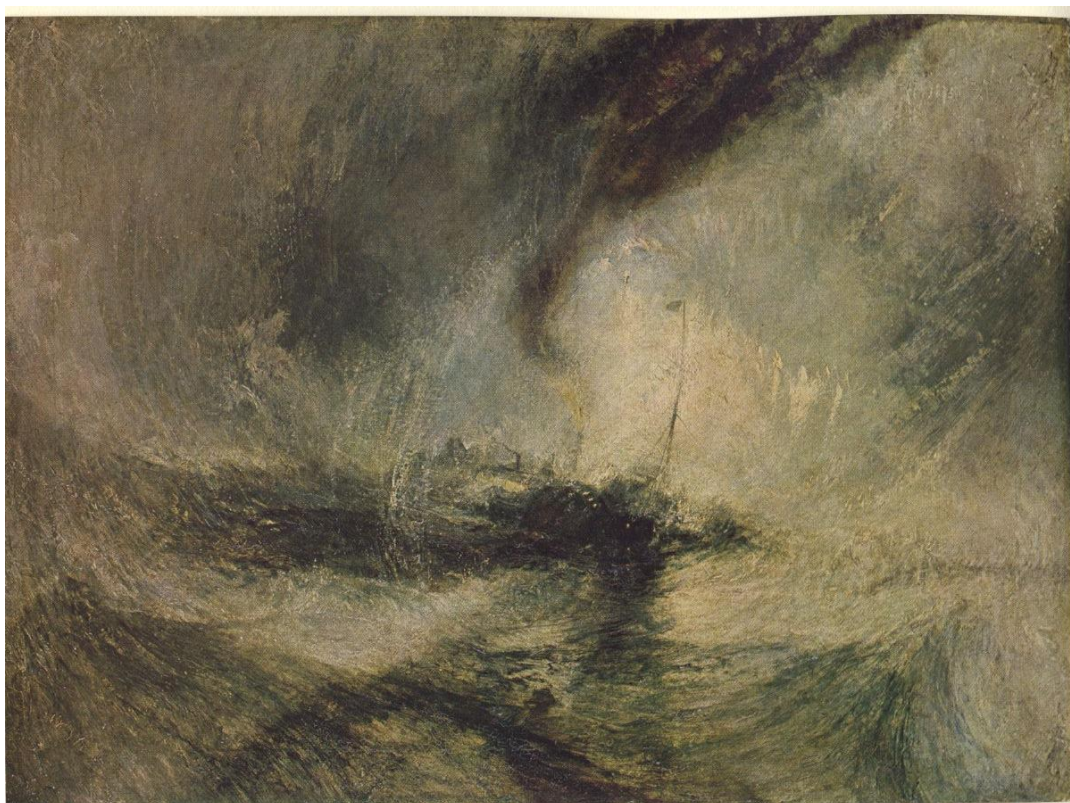


Figura 8.37: William Turner, *Tormenta de nieve*. 1842, Tate Gallery, Londres

niebla como lugares favorecedores de la contemplación. Su imagen ejerce sobre los pintores un fuerte poder de atracción estético.

La interpretación de su imagen puede ser concebida desde una doble perspectiva dado que representa a la vez unidad y conjunto. Por un lado se la ve como vehículo que nos conduce más allá del mundo visible de ahí que se asocie con la muerte y se vincule al naufragio y por otro nos recuerda como signo del movimiento eterno de la metamorfosis que las crea a la imagen misma de la creación (Fig. 8.4).

La niebla junto al mar introduce la temática de la opacidad. Contiene un valor metafórico vinculado a la confusión. Muchos artistas desde una concepción romántica se inspiraron en este significado. *Turner*⁶⁵ apropiándose de estos fenómenos quiso interpretar y controlar el paisaje. Su intención en sus cuadros a través de este acercamiento no era materializar la sensación de infinito sino que sus búsquedas pictóricas le llevaron al umbral de su descubrimiento.

En su cuadro *Nubes de tormenta* (Fig. 8.37) da una interpretación de la imagen sugiriendo un universo ontológicamente negativo. Las capas de niebla que de manera envolvente giran entorno del barco creando efecto de movilidad, espesan y solidifican la atmósfera y el aire obstaculizando y cerrando el horizonte. En cierta manera su casi total ocupación del espacio

⁶⁵Sobre la relación de Turner con el mar ver James HAMILTON, *Turner: the late seascapes*. New Haven: Yale University Press, 2003; José JIMÉNEZ y Ian WARRELL (Auts.), *Turner y el mar: acuarelas de la Tate*. Madrid, Fundación Juan March, del 20 de septiembre de 2002 al 19 de enero de 2003. Madrid: Fundación Juan March, 2002



Figura 8.38: William Turner, *Pedazo de mar*. Tate Gallery, Londres

lo densifica creando un efecto constrictivo que se vincula con la negatividad de las tormentas en alta mar y preludian la catástrofe. Mar y cielo aparecen completamente encerrados en un solo espacio. La niebla simboliza el conglomerado informe y la masa indistinta de ambos espacios conduciéndonos hacia una inmersión del infinito profundo del mar leído como pérdida y extravío. Esta cualidad de desorientación fue empleada por el pintor en múltiples ocasiones. Muchos de los esbozos que recogía demuestran su interés por esta condición atmosférica del mar. Ejemplo de ello son los tres apuntes de la Tate Gallery de Londres que mostramos. En su *Pedazo de mar* (Fig. 8.38) con gran lirismo deja entrever la imagen de un barco en medio de la condensación de brumas y vapores. Aprisionado en el interior del instante, la nave desde la verticalidad de su vela juega con los movimientos acaparadores de las nubes haciendo perder de nuevo la noción de ubicación e inmiscuyéndonos en el interior de un infinito indescifrable. La imagen transmite gracias a la tonalidad dulcificada de los rosas y malvas utilizados de manera sutil una inmersión hacia la melancolía. La casi rotación de la forma de las brumas, de las olas y de la misma vela parece impregnarse de temporalidad y encaminando a todo ser hacia su destino fatal.

En su *Brumas* (Fig. 8.39) de 1845 visualiza la densidad material que el barco debe atravesar para continuar su camino. La imperceptibilidad de un horizonte definido crea esa sensación casi opresiva de infinitud. Turner capta la realidad tangible del mar dentro de la invisibilidad de la niebla que ayuda a transportar a través de ese flujo caótico hacia la sensación de infinitud.



Figura 8.39: William Turner, *Brumas*. 1845. Tate Gallery, Londres

Desde la incapacidad de la percepción clara del horizonte marino que las neblinas y la niebla provocan en su imagen como demuestra en su otro apunte *Mar bravo* (Fig. 8.40), el artista inglés se enfrenta al infinito utilizando el efecto de la aniquilación. En este caso haciendo desaparecer de nuevo el mencionado horizonte como punto de referencia espacial. La bruma aparece casi como imagen unificadora de los elementos. Alarga la lejanía del horizonte y dulcifica las formas y los relieves. Como una especie de velo logra transmitir el grado de indeterminación que la representación de infinitud marina necesita. La continuidad entre cielo y agua ofrece esa sensación de inmaterialidad y de desorientación que necesita la noción de infinito. Turner en sus cuadros supo transmitir tanto la pérdida de referencia espacial como existencial. Logró materializar lo etéreo y volátil del cielo uniéndolo a la calidad acuática del mar. Encontrando una nueva percepción de la realidad del mar que nos lleva a la constatación de su infinitud como a la percepción de lo invisible.

Muy cercana a esta temática encontramos los reflejos provenientes del cielo en tempestad. La luz de los rayos a travesando la densidad de las nubes dibuja junto al mar enaltecido la sensación de infinitud. *Thomas Jones* en su cuadro *Reflejos* (Fig. 8.41) muestra la virulencia de la infinitud marina apoyándose en la escena de un naufragio.

La llegada casi brutal de los rayos zigzagueantes del cielo inaguran el dramatismo de la escena. Asistimos casi a una abertura de la profundidad marina y de su vacío. La escena se edifica a través de la circularidad del movimiento del agua y de los elementos verticales representados por los citados rayos, el barco y las rocas centrales. La determinación sensible de las formas, juego de colores y las masas evocan la fenomenología del infinito marino. El punto de luz brillante de los rayos son el signo casi imperceptible del caos. La incisión que la diagonal de su forma provoca en el cielo reviste de violencia la escena. La sensación de incandescencia que Thomas ha creado reproduce una imagen de infinito casi atomizada. Está descompuesta en múltiples fragmentos que unidos crean su expresión. La luz esteril de los reflejos del cielo, no ilumina sino que desintegra rompiendo la homogeneidad de la superficie marina. Reflejos,



Figura 8.40: William Turner, *Mar bravo*. Tate Gallery, Londres



Figura 8.41: Thomas Jones, *Reflejo*. Tate Gallery, Londres

agua arremolinada y violenta se confunden en un todo que encamina hacia la desorientación y la noción de infinito.

Parte III

La sensación de infinitud marina: Valores y relaciones en la pintura valenciana del mar de la segunda mitad del siglo XIX

Capítulo 9

La poética del mar en los pintores valencianos

9.1. La dificultad de una visión unitaria del mar

La clave de lectura para entender la pintura del mar valenciana de la segunda mitad del siglo XIX la encontramos en la vinculación existente entre la realidad del mar y la experiencia personal de cada pintor con la misma. Los pintores del período tratados sentirán admiración por su naturaleza encontrando en su imagen las experiencias de belleza esenciales para vehicular sus emociones. Se ha dicho como tópico que Valencia ha vivido de espaldas al mar¹. El Marqués de Lozoya así lo apreciaba²:

“El mar ha interesado poco a un pueblo de tan amplias costas y tan brillante tradición marinera.”

Pero aseveramos que la elección del mar como elemento privilegiado no es casual ni aleatoria. Depende de muchos factores que en relación a los pintores aquí seleccionados resumimos en dos: Por un lado su lugar de nacimiento cercano al mar y en segundo circunstancias biográficas particulares que les llevaron a viajar y a entrar en contacto directo con el mismo. Ambas razones intervienen en su elección. A ello hay que unir la sensibilidad particular de cada uno de ellos al relacionarse con su entorno. El mar como motivo en el desarrollo pictórico valenciano será entendido bien como medio de expresión figurativo y narrativo bien como innovación. Las diferentes personalidades pictóricas que lo tomaron como tema se adscribirán a una u otra tendencia a lo largo de su carrera artística. Entre los primeros destacarán el grupo de pintores considerados como marinistas puros encabezados por Rafael Monleón y sus seguidores: Abril, Juste, Saborit, Lleonart, Ferrer que conformarán un grupo más uniforme en cuanto a temática se refiere. Entre los segundos Pinazo y Sorolla sin olvidar la figura particular de Muñoz Degraín encabezarán una nueva manera de ver y sentir el mar. Su visión renovadora huirá de los cánones convencionales encaminándose hacia una nueva pintura del mar que armonizará la realidad con nuevos presupuestos modernizadores. Sin llegar a formar un grupo unitario en cuanto a concepciones y expresión son los representantes directos de un

¹Juan Bautista MONFORT BELENGUER (Dir.), *La gran deuda de Valencia con el mar: conferencia*. Valencia: Ateneo Marítimo, DL 1962

²Citado en Manuel GARCÍA, “El tema del mar en la pintura valenciana”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, pág. 10

período en donde por primera vez el mar será el protagonista. Teniendo en cuenta la bifurcación estilística establecida nos aproximaremos introductoriamente a su temática³ teniendo presente dos consideraciones en su interpretación: Por un lado el mar como tema debe ser entendido como condición de *metáfora visual de valor*⁴ reuniendo en su interpretación un significado fijo y aceptado por la tradición que actúa como código de lectura universal. Los artistas valencianos partirán de este universo preconcebido para construir su imagen. Por otro lado ésta alcanzará independencia pictórica gracias a la admiración y a los sentimientos suscitados ante la misma. Ello nos lleva a afirmar que el mar para nuestros pintores no será sólo una imagen arquetípica heredada sino consecuencia de una experiencia humana y propia con el mismo dando lugar a una gama variada y personal de poéticas. El entramado de ambas posiciones constituirá la base sobre la que se erigirá nuestra interpretación.

El mar en la pintura valenciana no será tema principal hasta bien entrado el siglo XIX tal y como venía ocurriendo en el contexto pictórico nacional. Un resumen de los pintores valencianos de la época con temática del mar se puede ver en el cuadro *Pintores valencianos con temática del mar* (Tabla 9.1).

La visión que caracteriza el último tercio de siglo viene representada por un grupo de pintores que encabezados por Rafael Monleón configurarán la que ha venido llamándose Escuela marinista valenciana⁵. Con sus representantes se producirá un encuentro directo con el mar que será la base de la definición del marinismo valenciano de la época. Entender su evolución significa considerar su paralelismo con la pintura de paisaje. La definición de la pintura marinas ha luchado siempre por su independencia como género independiente y único. Como visión generalizada de la época, conocemos el estado de postración en que el arte se encontraba, tanto a nivel nacional como regional. El siglo XIX se caracteriza por la desaparición del antiguo protectorado de corte e iglesia, verdaderos promotores del mundo artístico. En estos momentos será el estado quien herede esta función, siendo él mismo, quien contrarreste la escasez de encargos y la falta de ventas. La inestabilidad política acrecentó esta situación que ocasionó una gran avalancha de retratos, género característico de épocas escasas en medios y con falta de compradores. El estado asumirá el papel de director del devenir artístico y apesar de su dirigismo será quien verdaderamente mantenga lo que se ha conocido como Escuela nacional. Pero no por ello debemos olvidar la inmovilidad y retraso alcanzado como consecuencia de su actuación. El período en el que nos encontramos había superado ciertas barreras pero se encontraba todavía preso de ciertos convencionalismos que limitaban el desarrollo de ciertos géneros, distintos al retrato y a la pintura de historia, ambos propios de las exposiciones nacionales. Valencia, en aquellos momentos, sufrió una cierta variación al introducirse ciertos cambios socio-culturales que impulsaron la proliferación de nuevas tendencias

³De entre los diversos estudios realizados sobre el mar en la pintura valenciana destacamos Carmen GRACIA BENEYTO, "Pintores valencianos del mar". En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, págs. 33–41; Felipe GARÍN y Facundo TOMÁS, "Una pintura valenciana del mar". En Catálogo de la Exposición *El Mar en la pintura española. Colección Thyssen Bornemisza*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2005, págs. 15–20; CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA (ORG.), *Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX*. Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 20 de juliol al 5 de setembre. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999; CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA (ORG.), *El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX)*. Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, del 10 de marzo al 30 de abril de 1988. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988; Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950

⁴Según expresión de Juan M. MONTEROSO MONTERO, "El Mar: modelos para la lectura de una imagen y de un espacio". En Catálogo de la Exposición *O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Dirigido por José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, (Com.), Carmen MARTÍN VELÁZQUEZ y Segundo SAAVEDRA REY, (Coords.). Vigo: Museo do mar de Galicia, DL 2003, pág. 51

⁵Ver GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*

Nombre	Provincia	Fecha de Nacimiento y de Muerte
Maella Salvador	Valencia	1739 – Madrid 1819
Sánchez Mariano	Valencia	1740 – 1822
Aparicio José	Alicante	1770 – 1838
Ribelles José	Valencia	1778 – Madrid 1835
Gómez Antonio	Valencia	18089 – Madrid 1863
Bushell Francisco	Alicante	1826 – Alicante 1901
Vilar José	Valencia	1828 – 1904
Navarrete Ricardo	Alicante	1834 – 1909
Gisbert Antonio	Alicante	1834 – París 1901
Ferrándiz Bernardo	Valencia	1835 – 1885
Agrasot Joaquín	Alicante	1836 – 1919
Pineda José	Alicante	1837 – Barcelona 1907
Monleón Rafael	Valencia	1843 – Madrid 1900
Muñoz Antonio	Valencia	1843 – Málaga 1924
Pla Salvador	Valencia	1848 – ?
Miralles Francisco	Valencia	1828 – Barcelona 1901
Amorós Antonio	Alicante	1849 – Madrid 1925
Pinazo Ignacio	Valencia	1849 – 1916
Genovés José	Valencia	1850 – ?
March Vicente	Valencia	1850 – ?
Gomar Antonio	Valencia	1853 – Madrid 1911
Cebrián Julio	Valencia	1854 – 1926
Pícolo Manuel	Valencia	1855 – 1912
Benlliure José	Valencia	1855 – 1937
Juste Javier	Valencia	1856 – 1899
Lleonart Benito	Valencia	1860 – ?
Ferrer Pedro	Valencia	1860 – 1944
Pla Cecilio	Valencia	1860 – Madrid 1934
Abril Salvador	Valencia	1862 – 1924
Francés Fernanda	Valencia	1862 – 1938
Comas Augusto	Valencia	1862 – Madrid 1953
Sorolla Joaquín	Valencia	1923 – Cercedilla
Guillén Heliodoro	Alicante	1864 – 1940
Simonet Enrique	Valencia	1864 – Madrid 1927
Cabrera Fernando	Alicante	1866 – 1937
Garnelo José	Valencia	1866 – Montilla 1944
Pla Alberto	Valencia	1867 – Barcelona 1937
José	Valencia	1867 – 1923
Palau Genaro	Valencia	1868 – 1933
Forns Rafael	Castellón	1868 – 1934
Saborit Enrique	Valencia	1869 – 1928
Mongrell José	Valencia	1870 – Barcelona 1937
Stolz Ramón	Valencia	1872 – 1924
Vila Julio	Valencia	1873 – 1930
Navas Enrique	Valencia	1875 – ?
Benedito Manuel	Valencia	1875 – Madrid 1966
García Leopoldo	Valencia	1876 – 1958
Bufoñ Andrés	Alicante	1877 – 1943
Falcó Manuel	Valencia	1855 – ?
Pons Francisco	Valencia	1866 – Madrid 1955
Porcar Juan	Castellón	1888 – ?
Alvarez Emilio	Valencia	1899 – Barcelona 1972
Murillo Tomás	Valencia	1890 – 1934

Cuadro 9.1: Pintores valencianos con temática del mar

en las manifestaciones artísticas. En primer lugar, la formación de una burguesía tendente a comprar cuadros de corte realista. Y en segundo lugar, la llegada de influencias extranjeras que consolidaron nuevos gustos y tendencias entre los pintores. Uno de estos cambios fue el redescubrimiento de la pintura holandesa marinista⁶ por parte de las jóvenes generaciones de pintores valencianos que les llevó a adscribirse a este género. A través de él y siguiendo las líneas artísticas del momento fueron evolucionando en cuanto a concepciones técnicas y temáticas, tal y como otros géneros habían hecho. La crítica del momento, todavía condicionada por lo que los gustos académicos preconizaban, así lo asumió y reflejó en sus opiniones. La pintura de marinas, unida tradicionalmente a la de paisaje, tal y como Caveda⁷ en su discurso de 1867 había definido, preludiará sin embargo unas características propias que la diferenciarán por sí misma. Y una de ellas será su dificultad técnica y temática al conjugar pocos elementos en su composición y tener que luchar contra la fugacidad de su movimiento. De esta manera Tubino lo reflejaba en su crítica de 1871⁸:

“Comencemos porque la marina requiere, para ser pintada, estudios y circunstancias especialísimas que no se reúnen fácilmente. Calcúlese después que el artista no tiene ante sí, por regla general, más que dos elementos que contrastar y combinar, el agua y el cielo; añádanse luego los serios inconvenientes que envuelve la pintura de las embarcaciones, y se tendrá el resumen abreviado de los que rodean al pintor que se dedicó a esta especialidad.”

Por ello y aunque leída junto al paisaje la crítica comenzó a diferenciarlas reconociendo sus propios valores. Así lo manifestaba en 1884 A. Stor⁹:

“La historia del arte contemporáneo, nos dice con gran lisura, que si bien ambos géneros van unidos, rara vez marchan juntas en un solo artista las cualidades necesarias para brillar en las dos. Piden, en efecto, vocaciones muy distintas, prácticas muy diferentes, especiales aptitudes, desenvueltas por un largo ejercicio dentro de su respectivo campo.”

Dificultad y capacidad de comprender la fuerza estética del mar son las características que la definen. Abordar al mar como tema pictórico no significa definir sólo su horizonte o utilizarlo como fondo requiere capacidad, sensibilidad e imaginación.

En esos momentos el paisaje será considerado como una vía intermedia de expresión. En un principio fue minusvalorada¹⁰ pero progresivamente se va imponiendo. Todos sus precursores todavía prisioneros de un cierto dirigismo estatal y académico encontraron en él un medio idóneo para realizar sus innovaciones sin ser acusados de ser novedosos. La pintura de paisaje, una vez se consolida y deja de ocupar los últimos lugares en la gradación de géneros, se convertirá en la principal reacción antiacadémica. El auge de la pintura de paisaje¹¹

⁶Ver GRACIA BENEYTO, *Pintores valencianos del mar*, pág. 33

⁷Ver José CAVEDA, *La pintura de países, marinas y vistas perspectivas de monumentos arquitectónicos en nuestros días*. Madrid: s.n., 1867

⁸Citado en Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, “La evolución en la pintura de “Marinas” españolas en el siglo XIX. El Barco como constante”. En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, pág. 394

⁹Citado en —, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de arte III, Madrid, 1987, pág. 599

¹⁰Ver *ibíd.*, págs. 600–602

¹¹Ver Rafel GIL SALINAS, “El nacimiento de la pintura de paisaje en Valencia. Del paisaje clasicista al paisaje moderno”. En *Catálogo de la Exposición Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*. Dirigido por Inmaculada AGUILAR CIVERA y Pascual PATUEL CHUST. Valencia: Consorcio de



Figura 9.1: Heliodoro Guillén Piedemonti, *La última borrasca*. Museo del Prado, Madrid

en Valencia comenzará a mediados de siglo gracias a la Cátedra de paisaje creada en 1846 en la Academia de San Carlos. No se conformará tampoco una escuela unitaria pero sí que será tema prevalente en la temática de la generación de artistas del momento. Las marinas entendidas como fuente de inspiración que trataban de expresar estados de sensibilidad fueron también clave de inspiración plástica para muchos de sus precursores. Parejas al paisaje, se desarrollarán dentro de un marco artístico menos evolucionado y preconizador de ciertas connotaciones neorománticas que le harán ser aceptadas con más idoneidad por la crítica del momento. Predominará esencialmente aquella visión romántica que intentará plasmar los sentimientos y los miedos del hombre ante el mundo y la naturaleza que le rodea.

Los cuadros de estos pintores estarán invadidos por la presencia humana o geográfica, sin recabar en la propia belleza natural que el mismo mar comporta. En Valencia durante el período hay una permanencia de la visión romántica del mar. Muchos pintores perpetúan el género. Sus principales representantes¹² serán como se ha dicho Rafael Monleón, Salvador Abril, Javier Juste y Pedro Ferrer Calatayud acompañados de un grupo de marinistas menores¹³ que trabajaron activamente en el período como lo son Benito LLeonart, Enrique Saborit,

Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, págs. 49–70. Un estudio detallado del tema ha sido realizado por Victoria Eugenia BONET SOLVES, *Pintura de paisaje en el XIX valenciano*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, 1988

¹²Ver GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*; M^a Jesús PIQUERAS GÓMEZ, “El mar y los pintores valencianos del siglo XIX”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 16–19; GRACIA BENEYTO, *Pintores valencianos del mar*, págs. 33–41; GARCÍA, El tema del mar en la pintura valenciana, págs. 11–15; GARÍN; TOMÁS, Una pintura valenciana del mar, págs. 15–20

¹³M^a Jesús PIQUERAS GÓMEZ y Victoria Eugenia BONET SOLVES, *Paisajistas y marinistas en la Valencia del s. XIX*. Valencia, noviembre 1988.



Figura 9.2: Mariano Lafuente, *Marina*. Atribuido. Museo Marítimo. Luanco

Enrique Riera¹⁴ o Mariano Lafuente¹⁵ (Fig. 9.2) entre otros. Todos ellos pertenecientes a la década de los 50 y 60 conformarán una visión iconográfica casi unitaria¹⁶ del mar.

Entenderán la naturaleza como sujeto de cambios y fluctuaciones y encontrarán en el mar su mejor aliado. Desde este punto de vista retomarán la iconografía romántica la cual derivaba de la pasión humana por el mar reforzada por la introducción de la figura humana en la composición. El mar será el lugar donde se desarrollarán acciones violentas desencadenadas por tormentas y cielos amenazantes y a la vez será tomada como estímulo de reflexión, confusión y revisión del destino del hombre y de la vida. Es visto como el plano en donde se balancea la existencia del ser humano. Esta permanencia significa repetición. Pero por otro lado se ve en alguno de ellos indicios de modernidad como el caso de Pedro Ferrer que dada su longevidad participará de distintos estilos en su obra pictórica y actuará casi de puente con las tendencias más innovadoras de la pintura del mar. Y es que la repetición de temas contrasta con la variedad de soluciones pictóricas adoptadas. Encontramos en las exposiciones de la época marinas firmadas por paisajistas o especialistas del mar sin aplicarse a los gustos de la clientela que se reducen a los aspectos de un gran puerto con pequeños detalles, anécdotas accidentales o cotidianas como Agrasot muestra en su *Vista del Puerto de Alicante* (Fig. 9.60) y aspectos de

¹⁴Ver K. G. SAUR (Ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon*. Munchen: Saur, 1992, pág. 389(8) y Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1895; Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1882

¹⁵Ver SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon*, pág. 15(14); Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid: s.n., Impr. y fund. de Manuel Tello, 1884, pág. 71; Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galeria biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Impr. de Moreno y Rojas, 1883-1884, pág. 361; José Luis ALCAIDE; José Manuel ARNÁIZ et al. (Dirs.), *Mariano Lafuente*. Vol. IV, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988-1993, pág. 185; Javier BARÓN, "La pintura de marinas en Galicia, Asturias y Cantabria (1850-1900)". En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, pág. 52; Pilar MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2001, pág. 277

¹⁶Un estudio sobre el tema se encuentra en CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA, *Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de XIX i principis del XX*

efectos atmosféricos. Opuestamente están los verdaderos especialistas del mar que marcados por la técnica buscan la cualidad náutica y quedan fieles a la exactitud descriptiva (Fig. 9.1) y son los pintores mencionados anteriormente. En ellos domina el espíritu romántico representado en la exageración y teatralidad de las representaciones pero estilísticamente se inscriben dentro de la corriente realista. Y es un realismo que consistirá en palmar la realidad del mar tal cual es, con sus detalles y elementos sin llegar a la radicalización de los realistas franceses¹⁷ de la época. En Valencia no hubieron pintores románticos¹⁸ pero sí que aprovechando las posibilidades narrativas que la pintura de marinas ofrecía y huyendo de la dominación que la pintura de historia como género ejercía en las exposiciones de la época relanzaron el género sirviéndose de su aceptación y éxito para darse a conocer. Después volvieron a los presupuestos¹⁹ realistas del momento:

“Este campo pictórico que en un principio surgió como un pequeño sector dentro de la producción paisajista, supo adaptarse sin embargo con más éxito, a las exigencias de un arte cada vez más competitivo. Poco después de ver la luz la marina, los pintores dedicados al mar vieron la necesidad de hacerse un lugar en el panorama artístico. Así optaron por aumentar el formato y la teatralidad de sus telas. Después una vez conseguido el puesto deseado, volvieron a sus raíces y fieles a la pintura de la realidad, se dedicaron a retratar las costas españolas, su luminosidad y la diversidad de sus mares (...) Nunca un género que empezó de la nada alcanzó en tan poco tiempo un triunfo tan resonado...”

Los títulos denuncian repetición: Naufragios, derivas, batallas, asuntos grandes o pequeños de la actividad portuaria. Esta situación lleva a que la crítica del momento rechaze esa perpetua mirada neorromántica del mar²⁰:

“y razón tiene la pobre España para esconder avergonzada el rostro, cuando ve que en el cuadro del Sr. Meifrén y en el del Sr. Abril continúan los desastres de nuestra marina y parece que no va a quedar un barco para contarlos.”

Se trasluce un cierto contenido político tal y como también aduce Fernaflor en su crítica a la Exposición Nacional de 1887²¹:

“La España de hoy no tiene grandes ideales (...); la España de hoy es burguesa: libertad y orden; libertad y orden estos son los dos platillos de la balanza (...). Acaso esto explique el triunfo de la naturaleza sobre la sociedad, el florecimiento del país y de la marina...”

La crítica en general se interesó poco por el género si hacemos una comparación con la valoración del mismo que en otros países europeos del período²² venía haciéndose. Basta revisar

¹⁷Sobre el realismo de Benlliure y sus contemporáneos ver Victoria Eugenia BONET SOLVES, *La obra de José Benlliure Gil (1855-1937) y la pintura valenciana entre los siglos XIX y XX*. Tesis Doctoral, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 1992, págs. 107–108

¹⁸ —, *Pintura de paisaje en el XIX valenciano*, págs. 154–155

¹⁹Ibíd., pág. 155

²⁰Citado en GUTIÉRREZ BURÓN, *La evolución en la pintura de “Marinas” españolas en el siglo XIX*. El Barco como constante, pág. 400

²¹Ver *La Ilustración española y americana*, 30 de julio de 1871, pág. 343

²²Ver Leon de VEYRAN, *Histoire de la peinture de Marine. Peintres et Dessinateurs de la mer*. Paris: H. Laurens, 1901

la proporción de las mismas presentadas en las Exposiciones Nacionales del momento²³. De la participación con temática marinista de los pintores valencianos se puede ver el cuadro recapitulativo *Obra valenciana de temática marinista premiada en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* (Tabla 9.2). Muy por el contrario a nivel regional y provincial su presencia era mucho mayor tal y como en Valencia venía ocurriendo alcanzando un gran éxito casi desbancando el protagonismo al paisaje en sí mismo como Victoria E. Bonet²⁴ ha afirmado.

Adentrarse en el estudio de la crítica²⁵ marinista valenciana de la segunda mitad del siglo XIX es complicado. Se constata la dificultad que ello implica, debido por un lado a lo específico del tema y por otro a la débil representación de la misma en las publicaciones de la época. Los artículos y noticias que tenemos al respecto son siempre secundarios y, salvando excepciones, no dejan de ser simples comentarios llevados a cabo por no especialistas. Antes de introducirnos propiamente en su significación, puntualizaremos brevemente, las características fundamentales de la crítica marinista valenciana del momento. En primer lugar hay falta de publicaciones especializadas. Uno de los principales problemas con los que nos encontramos a la hora de revisar la crítica del momento es la carencia de revistas especializadas en arte. Ante todo hay que percibir un cierto cambio respecto a la primera mitad de siglo, período poco prolífero en publicaciones de esta índole. Pero, a pesar de todo, revisando la prensa del momento, observamos cierta falta de tratados teóricos y estéticos de calidad y originales relativos al arte y, en especial, al paisaje y a las marinas. A nivel levantino no destaca ninguno. Las publicaciones artísticas fueron escasas, aparecieron algunas monografías sobre artistas concretos pero en general, la crítica se desarrolló en periódicos y alguna que otra revista especializada. Como es de suponer, la crítica marinista no quedó representada tan abiertamente, puesto que todavía hoy, precisa de un estudio al respecto que la configure como destacable dentro del ámbito artístico valenciano. Los únicos artículos de cierta importancia se desarrollaron en Las Provincias, El Diario Mercantil Valenciano. Otras revistas más especializadas fueron: Las Bellas Artes, el Boletín-Revista del Ateneo, Valencia Ilustrada y la de la Real Academia de San Carlos. En sus páginas recogieron las críticas de las exposiciones que se iban realizando, sin extenderse en juicios firmes pero que resultan suficientes para hacer una valoración general. Por otro lado, los pintores a nivel individual fueron tratados de manera muy somera y no se les dedicó a penas críticas individualizadas, lo que nos hace suponer la posición secundaria en que se encontraba. Relacionado con el punto anterior, vislumbramos una falta de educación artística por parte de los críticos, siendo en su mayoría aficionados o no especialistas en la materia. Por último, la falta de una política oficial que verdaderamente satisficiera la vida artística fue paliada por la efervescencia de toda una serie de asociaciones particulares que ayudaron a despertar el interés del público por el arte. Desde 1856, tan sólo las Exposiciones Nacionales eran el único medio de promoción artística al que podían acceder los artistas que comenzaban. En Valencia, las sociedades particulares del arte que se dedicaron a la promoción del arte se pueden dividir en dos grupos: La Sociedad económica de Amigos del País cuya función era fundamentalmente didáctica y toda una serie de asociaciones con fines mercantiles. Estas serán: El Ateneo, El Liceo valenciano. Sociedad valenciana de Agricultura, Casíno Industrial. El Círculo de Bellas Artes, la Academia de San Carlos, Salón Solís, Ayuntamiento y Diputación. Su labor de difusión del arte a través de las exposiciones

²³Ver GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, págs. 946-948. Otros estudios del autor son —, *Exposiciones nacionales de bellas artes*. Madrid: Información y Revistas, 1992, Cuadernos de arte español, 45; —, *Exposiciones nacionales del último tercio del siglo XIX*. Ciclo de conferencias, Revolución y restauración en Madrid (1868 - 1902). Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1995. Una investigación específica sobre el tema ha sido realizada por MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*.

²⁴BONET SOLVES, *Pintura de paisaje en el XIX valenciano*, págs. 203-204

²⁵Como obra de referencia general de la crítica valenciana del siglo XIX se ha consultado VICENTE ROIG CONDINA, *La crítica de arte en la prensa valenciana del siglo XIX*. Valencia: IVEI, 1988

permanentes o temporales pretenderá suplir la falta de galerías privadas y de marchantes en la ciudad. La vida artística valenciana se incrementó tras la fundación en 1870 del Ateneo Científico-Literario que a través de sus exposiciones y tertulias reunía a importantes figuras de la élite intelectual, entre los que se encontraban nuestros marinistas Juste, Monleón y Abril. Pero a pesar de ello culturalmente²⁶ era un ambiente todavía cerrado regido por las viejas instituciones lo que empujaba a muchos artistas a salir fuera del ámbito provincial buscando nuevas perspectivas. Los críticos²⁷ del momento anclados todavía en el pasado tenían dificultades para aceptar la renovación del gusto artístico que tenuemente se iba permeabilizando. La pintura marinista valenciana quedará representada en todas las exposiciones comentadas. Los críticos la tuvieron en consideración aunque en un segundo plano en relación a otros géneros. El doble conflicto existente entre la recuperación y mantenimiento de una Escuela Nacional y la difusión de corrientes extranjeras será evidente. Jesús Gutiérrez Burón²⁸ destaca el culmen de la marina en 1895 comenzando a sufrir un retroceso en 1897 y 1899. En Valencia continuará vigente aunque las incursiones innovadoras como Sorolla estaban más que presentes.

La aceptación de las marinas por la crítica valenciana, a medida que avanza el siglo va en aumento. Analizando los puntos clave por los que la crítica discurrió observamos en primer lugar que hay un reconocimiento de la influencia que las nuevas tendencias de la época van teniendo sobre la pintura. Así Ferrer y Bigné²⁹, en su artículo sobre Monleón en 1867, recalca las influencias revistas que Carlos de Haes había tenido sobre el pintor valenciano. Así como, las de la escuela flamenca. En cambio criticaba su sentida ejecución puesto que todavía se da importancia a la rigurosa composición académica.

Luis Alfonso³⁰ en 1871, muestra ciertas reticencias a la actitud de las nuevas generaciones por romper con lo tradicional:

“...sin duda esas pinceladas, por decirlo así, esa carencia aparente de dibujo, ese menosprecio aparente también, de las reglas ordinarias del arte, ese dominio absoluto del color y de los tonos, y sobretodo esa manera de hacer fácil en la apariencia, seduce a los jóvenes principiantes, tanto por lo que halaga a su fantasía el género atrevido (...) Errada es la senda que han emprendido los noveles artistas a que hacemos referencia; en pintura, como en literatura como en todas las artes no debe aconsejarse la imitación, si el estudio profundo y constante de los grandes maestros; pero mucho que nos debe aconsejarse que la imitación adopte por modelo a los talentos escéntricos que prescinden de las reglas”.

Este artículo hacía referencia a la influencia que la pintura de Francisco Domingo estaba ejerciendo por esa época. Cabe recordar que la primera medalla en una exposición nacional fue recibida por él en 1871 por su obra *Santa Clara*. A partir de ese momento y hasta fines de siglo, la pintura valenciana tendrá una importante representación en los premios de las Exposiciones nacionales. Líneas más abajo, el crítico³¹ vuelve a manifestar el incansable tema

²⁶Ver Xesqui CASTAÑER LÓPEZ, “La pintura valenciana en el cambio de siglo (1890 - 1930)”. *Címal*, 1986, Nr. 29, pág. 81

²⁷Ver Vicente ROIG CONDOMINA, “La difusión de la actividad artística contemporánea a través de la prensa valenciana del siglo XIX”. València, Museo del Siglo XIX, del 6 de julio al 5 de septiembre 2004. En *La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Dirigido por Victoria Eugenia BONET SOLVES et al.. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 2004, págs. 122-135

²⁸Ver GUTIÉRREZ BURÓN, La evolución en la pintura de “Marinas” españolas en el siglo XIX. El Barco como constante, pág. 389.

²⁹Rafael FERRER Y BIGNÉ, “Las Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 31 de enero de 1867

³⁰Luis ALFONSO, “Artes valencianas. La exposición de la Feria de Julio”. *Las Provincias*, 30 de julio de 1871, pág. 17

³¹Ibíd.

Año	Pintor	Obra	Premio
1862	Francisco Bushell	Vista del Postiguet (Alicante)	Medalla de 3ª clase
1864	Antonio Gisbert	Desembarco de los puritanos en América	Medalla de 1ª clase
1864	Rafael Monleón	Costa de Denia	Mención Honorífica
1866/67	Rafael Monleón	Borrasca en el Mar del Norte	Mención Honorífica
1871	Rafael Monleón	Borrasca en el Mar del Norte o Naufragio en el Mar del Norte	Mención Honorífica
1881	Rafael Monleón	La rada de Alicante	Medalla de 3ª clase
1884	Javier Juste	Entrada en el puerto de Valencia en un día de Levante	Medalla de 2ª clase
1887	Benito Lleonart	Una ola Puerto	Consideración de 3ª medalla
1887	Salvador Abril	En alta mar	Medalla de 3ª clase
1890	Fernando Cabrera	¿Huérfanos?	Medalla de 2ª clase
1890	Salvador Abril	¿Todo a babor!	Medalla de 3ª clase
1890	Benito Lleonart	¿Dios dirá?	Medalla de 3ª clase
1892	Fernando Cabrera	¡Tierra!	Medalla de 2ª clase
1892	Salvador Abril	El choque	Medalla de 2ª clase
1892	Pedro Ferrer	Averías en un día de Levante	Medalla de 2ª clase
1892	Heliodoro Guillén	La última borrasca	Medalla de 3ª clase
1895	Joaquín Sorolla	¡Aún dicen que le pescado es caro!	Medalla de 1ª clase
1897	Salvador Abril	Playa de Nazareth	Medalla de 2ª clase
1897	Enrique Martínez	¿Un accidente?	Medalla de 3ª clase
1897	Enrique Saborit	¿En peligro?	Medalla de 3ª clase
1901	Salvador Abril		Condecoración
1904	Salvador Abril		Condecoración
1906	Fernando Cabrera	Al abismo	
1910	Pedro Ferrer	¿Por la patria?	Medalla de 2ª clase
1910	José Benlliure	Pescadoras	Medalla de 3ª clase
1912	Enrique Martínez	La vuelta de la pesca	Medalla de 1ª clase

Cuadro 9.2: Obra valenciana de temática marinista premiada en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes

de innovación versus tradición en el arte.

“... Creánnos, pués, los artistas, que como los expositores srs. Lowenstein, Miralles, Sala, Maicas y el mismo Pinazo, buscan todo el resultado de su trabajo en los efectos fuertes y salientes del estilo en cuestión, para quienes la pintura termina donde debe empezar, en el boceto (...) es cierto que la escuela valenciana se distingue por su realismo —no materialismo— y por su estilo franco, enérgico y de grandes resgos, no por eso deben aficionarse tanto a lo excéntrico (...) y estudiar, no imitar, las grandes obras de nuestros maestros, las producciones en que se ha reflejado su genio y que constituyen un manantial fecundo en el que pueden beber fresca e inagotable inspiración.”

Monleón posteriormente es destacado como fiel reproductor de la naturaleza. Luis Alfonso nos lo manifiesta con referencia a las marinas presentadas a la exposición de la Feria de Julio de 1871. Nos dice³²:

“... Esta última es notable como todas las suyas por la fidelidad con que están hechas y copiadas de la naturaleza y la maestría de la ejecución, pero las pequeñas son dos bellísimas estudios, dos verdaderas aunque sencillas joyas que demuestran la delicadeza, la inteligencia y la facilidad con que maneja los pinceles.”

Se aprecia la costumbre de copia del natural, introducida por Carlos de Haes³³ en España y por Gonzalo Salvá³⁴ en Valencia.

Hasta el momento, los paisajistas combinaban elementos de la naturaleza en vistas a crear cuadros de fácil comprensión para el espectador. Ahora se inspirarán en fragmentos reales. Ello ayudará a prescindir de elementos que daban falsedad a las composiciones. Surgirán, por el contrario opiniones, en las que se valore la transmisión de sentimientos y no la rigurosa fidelidad fotográfica que muchos pintores presumían. Nicasío Serret³⁵ así lo manifestaba:

“... Pero como nosotros no vemos al verdadero artista en el copiadador servil de la naturaleza, nos place mucho más el otro lienzo de menor tamaño, que lleva por título El Canal de Brujas, en el que se encuentran todas las condiciones y bellezas que poseen los anteriores, pero no es ya solo una marina indiferente y sin expresar nada, sino que lleva en sí, a pesar del carácter frío, húmedo y nebuloso del clima, la languidez propia de los tranquilos habitantes del norte de las riberas de Ostende. En él, vemos al artista que transcribe al lienzo lo que abarca su vista y que expresa lo que concibe su mente”.

En cambio, el mismo crítico³⁶, en otra de sus críticas volvía a destacar la importancia de la composición.

³² ALFONSO, Las Provincias 1871

³³ FRANCISCO CALVO SERRALLER, “Carlos de Haes y el nuevo concepto de paisaje”. En *Pintores españoles entre dos fines de siglo, 1880-1990, de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza, 1990, págs. 16-43; Joaquín de la PUENTE (Dir.), *Catálogo de la exposición Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826-1898). Oleos, dibujos y grabados*. Madrid; Toledo, 1971; CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA (ORG.), *Carlos de Haes: un maestro del paisaje del siglo XIX*. Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza del 28 de mayo al 28 de junio de 1996. Zaragoza: Ibercaja, Obra Cultural, 1996; Enrique ARIAS ANGLÉS y Alicia NAVARRO GRANELL (Coor.), *Catálogo de la exposición Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español. Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Concejalía de Cultura, 1990

³⁴ VICTORIA EUGENIA BONET SOLVES, “Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia”. *Archivo de arte Valenciano*, 1989, Nr. LXX, pág. 1; —, “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”. *Saitabi*, 1995, Nr. 45, pág. 1

³⁵ NICASIO SERRET, “Exposición de Bellas Artes en el Ateneo”. *Las Provincias*, 27 de enero 1874, pág. 1

³⁶ —, *Boletín Revista del Ateneo*, 30 abril 1874, págs. 236-242

“... bien compuesto, acertada y delicadamente ejecutado, con gran transparencia en las aguas, completo caracter de la representación de las barcas holandesas y finísima entonación.”

El artículo de Las Provincias de 1877³⁷ nos relata la participación de los distintos géneros en la exposición celebrada en los Salones de la Academia de San Carlos por la visita de Alfonso XII, entre los que estaba el de marinas. En ella participarán Juste, Mariano Lafuente, Monleón y Nicolau. Estas valoraciones nos permiten asegurar que el conocido conflicto entre innovación y tradición continuaba vigente entre los estudiosos del arte. En las últimas décadas de siglo aunque se sigue elogiando la fidelidad de copia, se empiezan a hacer observaciones al respecto.

Se había superado la diferencia entre el paisaje compuesto, a manera de Claude de Lorrain y el inspirado en un fragmento real, tal y como nuestros pintores realizaron. Pero esa pintura de la realidad, preñada de esa adscripción a la naturaleza, es ya rechazada por los especialistas que comienzan a ver en el Naturalismo una mejor vía de expresión. Por otro lado, la función educadora del arte continúa como premisa entre los especialistas del arte. En 1877, aparece un artículo³⁸ al respecto, como reflejo de los últimos cambios producidos en el ámbito del arte que atentaban con cambiar las viejas preceptivas:

“El genio nace; el artista no se hace, como dice el erudito en la materia, preciso es encauzar al genio para que no se extravié, de la misma manera que al artista, hay que educarle, enriquecer su imaginación, ensanchar el horizonte de su inteligencia, fortalecer y aclarar su razón; y el recuerdo constante de los inmutables principios y leyes del arte y de las peculiares al que se dedica, y cuanto, en fin, de ilustración pueda servirle, pues todo esto constituye la difícil y especial educación artística que se requiere”.

La obra de Juste también aparece valorada en la época, como continuadora de Monleón. En sus primeras apariciones en prensa es destacado por su exactitud técnica.

En 1878³⁹, el crítico de Las Provincias le presentaba:

“Gran facilidad con que son reproducidas, con gran sobriedad de recursos, los efectos del cielo y el mar.”

En la Exposición artística, industrial y de agricultura de 1879⁴⁰, las marinas ya ocupan junto al paisaje cierto reconocimiento. Monleón recibe medalla de oro por su *Puerto de Ostende* y Juste de plata por *Entrando al puerto*.

Juste aparece como el representante clave del naturalismo valenciano. Su evolución hacia concepciones naturalistas será reconocida⁴¹:

“El convento del Santo Espiritu, así como una oclarina son obras del arte naturalista. El monte que copia Juste es el monte de verdad, el de la naturaleza, con sus monotonías y tristezas, pero con todas sus realidades...”

Son múltiples las alusiones⁴² a su destreza en representar la luminosidad y brillantez del color:

³⁷ *Las Provincias*, 4 de marzo 1877, págs. 2-3

³⁸ Citado en ROIG CONDOMINA, *La crítica de arte en la prensa valenciana del siglo XIX*, pág. 483

³⁹ *Gaceta valenciana*, 4 de agosto de 1878, págs. 2-3

⁴⁰ Ver *Las Provincias*, 22 de julio de 1879; *Diario Mercantil*, 29 de julio 1879; *Las Provincias*, 3 de agosto de 1879

⁴¹ *Las Provincias*, 17 de abril 1884, pág. 2

⁴² *Las Bellas Artes*, Vol. IV, ? 1888

“El Sr. Juste expone un lienzo de gran tamaño, que representa un mar verdoso, agitado por la tempestad. El cielo está muy nublado. En el fondo hay un faro (...) Asombra este cuadro por lo bien hecho que está, por la verdad que en él resplandece, por el color rico y jugoso.”

Ciertas actitudes comienzan a rechazar ese arqueologismo que algunas obras del período continuaban preludiando. Caso de Monleón, lo cual le relegaba a un segundo término respecto a sus compañeros de especialidad. Respecto a sus obras *El puerto de Valencia* y *La tempestad* se decía⁴³:

“La primera de dichas obritas y la mejor, es una vista muy bien tornada, pero está el mar muy qmieto y aporcelanado; la segunda que tiene más brio, decae en el color. Nos appena tener que censurar al primero de nuestros marinistas, pero, qué diferencia entre sus obras anteriores y las actuales! Entonces se inspiraba en el natural, ahora en el estudio.”

El concepto naturalista será tomado en consideración por algunos sectores artísticos. Pero no será hasta años después cuando se manifieste como tendencia estilística fuerte. En las marinas llegará a destacar con las obras de Abril y las mencionadas de Juste. Ello proporcionó al paisaje valenciano una cierta identidad estética. Tomando estas consideraciones y con Juste como base, el crítico del *Mercantil Valenciano*⁴⁴ se atreve a enumerar las ventajas e inconvenientes del naturalismo en el arte:

“El mar, en horas de tormenta y lluvia, en uno de esos temporales del nordeste, tan frecuentes en nuestras playas, contemplado desde el muelle de Levante, es el mar que con feliz audacia ha trasladado Juste a su marina. No hay más que verlo para exclamar lo mismo que ante el monte ¡Es verdad! Allí está nuestro mar embravecido. El artista ha vencido las enormes dificultades que ofrece la reproducción de esos colores y de ese movimiento tan indefinidos como majestuosos e imponentes. La naturaleza en calma ofrece al artista las ventajas de una cierta estabilidad de líneas y de color; pero la naturaleza en sus caleras sublimes exige del artista una percepción tan extraordinaria y excepcional como es extraordinario y excepcional su movimiento y sus vibraciones.”

Las marinas de esta época son representaciones dramáticas del mar, en dónde éste actúa como secundario en la representación primando sobre él la figura del hombre u otros elementos de la naturaleza. Los cuadros de Abril presentados para la Exposición Nacional de 1884⁴⁵ así lo demuestran:

“ Este marinista simpático y agradable, de la luz, del cla cielo azul, de la inmensidad risueña, de lo alegre y de lo bonito. Su pincel lo embellece todo, hasta las tempestades. Ahora ha pintado dos cuadros deliciosos: uno de ellos, está tomado del hermoso lago de la Albufera: aguas cristalinas, cielo sereno y luminoso, cañaverales lozanos, agrupamiento pintoresco y típico de barcas y aparatos de pesca: todos ellos forman un conjunto, en el cual la naturaleza reviste esa poesía que tan grata es a nuestro ánimo. El otro cuadro presenta el contraste de la costa desierta y árida, el mar tempestuoso, el cielo cubierto con los nubarrones de una fuerte borrasca; pero la borrasca pasa; el mar se retira a la playa, dejando en ella

⁴³ [Las Provincias](#), 19 de octubre 1883

⁴⁴ [Ver Diario Mercantil](#), 18 de abril 1884, pág. 3

⁴⁵ [Ver Las Provincias](#) 1884

grandes charcas y parece que renazcan la esperanza y la alegría. Dos figuras toscas de marineros, un hombre y una mujer, cortan la monotonía de las líneas y dan algo de interés humano a aquel cuadro de la naturaleza y los ojos y el alma se fijan con encanto en aquella escena al parecer insignificante”.

La obra de Abril, más cercana en concepciones al naturalismo, es desmerecida, por las connotaciones dramáticas que su cuadro de 1885⁴⁶ rezuma:

“Pero todo artista ansia todo aquello que no posee, y Abril ha querido pintar la borrasca lóbrega, el inmerso turbión de la lluvia sobre la playa, los marineros de rodillas, implorando al cielo, y lo ha pintado, y su obra es buena; pero no nos gusta tanto, ni de mucho, como las que le han dado el renombre que goza.”

En la Exposición de la Sociedad Económica de la Feria de Julio celebrada en el Pabellón de la Alameda en 1887⁴⁷, ya se consideran a los cuadros de marinas, como configuradores de un género propio, tal y como el expediente de la exposición relata.

Se producirá con el transcurso de siglo un cambio de mentalidad en cuanto a temas. La presencia humana perderá protagonismo en la composición. El Mercantil Valenciano de 1888⁴⁸, así lo describe:

“La marina del Sr. Abril es de regulares dimensiones y su título es: “A la vista de Valencia”. Asunto: un brick-barca inglés, de tres palos, ha sido arrojado por las embravecidas olas frente a la playa de Nazaret, en cuyas aguas aparece encallado. Este asunto ha sido tratado por el sr. Abril con gran verdad y afecto y perfecto conocimiento de todos los detalles que contribuyen a su formación; pero más que el asunto, absorbe la mirada el medio en qué éste se realiza y que constituye el elemento principal del cuadro, viniendo a quedar los demás en categoría de secundarios. En efecto, el mar, osea el escenario dónde se desarrolla dicho pavoroso drama, ofrece el aspecto siniestro propio de estos días de temporal marítimo que llevan el espanto y la desolación a numerosas familias (. . .) La ola que está colocada en primer término, sobre la que acaba de pasar la lancha de salvamento, es de una verdad asombrosa y parece tomada del natural. El horizonte se halla en armonía con el asunto.”

A partir de entonces, las marinas ocuparán puestos entre las restantes especialidades y serán consideradas por la crítica con asiduidad. En la exposición Ribera de 1887⁴⁹, aparecía como uno de los géneros representados:

“Todos los géneros aparecían representados: paisajes, marinas, tipos populares, cuadros de género, aguadas, dibujos a pluma y bombochadas de Estruch”.

Pero el asunto continúa vigente a la hora de componer⁵⁰:

“Antes era Abril, el pintor del mar tranquilo, azul, transparente y brillantísimo, como suele ser el Mare Nostrum. A fuerza de pintar marinas bonitas, dijéronle

⁴⁶Ver *Las Provincias*, 11 de junio de 1885

⁴⁷Ver *Las Provincias*, 30 de noviembre de 1887; *Las Provincias*, 2 de diciembre de 1887; “Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 2 de diciembre de 1887

⁴⁸Ver *Las Provincias* 1885

⁴⁹*Las Provincias*, 22 de diciembre 1887

⁵⁰Ver “Cuadros de los artistas valencianos de la Exposición Universal de Barcelona”. *Las Provincias*, 25 de abril 1888

que se amaneraba, y se lanzó a pintar tempestades y borrascas, oleadas furiosas, aguas lóbregas, cielos encapotados. No le salió mal la prueba: su magnífico cuadro En Alta Mar le valió un triunfo en la Exposición de Madrid. Ahora, ha pintado otro muy parecido, aunque de color muy diferente. Huyendo de lo conocido y de lo acostumbrado, hizo entonces una marina de aguas negras, como la tinta; ahora la ha hecho de aguas rojizas y sucias, de olas de fang pero el cuadro está ejecutado magistralmente. Tiene, además, su asunto: un buque ha encallado en la rompiente de la playa. . .”

Los cuadros evolucionarán en cuanto a técnica, presentando composiciones con primeros planos desarrollados, con fondos amplios y distribución armónica. Pero las marinas en las que se resalte la simple belleza del mar sin ningún elemento que complemente la escena, no llegará hasta finales de siglo. Uno de sus representantes fue Pedro Ferrer Calatayud, que en un principio si que pintó escenas dramáticas en alta mar, dentro de un prisma romántico, intentando revalorizar a través de sus escenas, el mito de la muerte, representando la lucha atormentada del hombre con el mar. En 1888, la crítica ya reconoce ciertos adelantos en el pintor que se inclina por escenas marítimas únicas⁵¹:

“ Este mar es azul, el azul ordinario, el azul de diapasón normal. No hay más seres vivientes que tres gaviotas, volando sobre las olas revueltas, muy bien puestas y destacadas. El agua está bien movida. Revela notable progreso en el autor de este cuadro.”

En 1893, Ferrer Calatayud, ha conseguido abandonar esa adscripción al tema y evoluciona hacia concepciones más técnicas, tratando de inspirarse en la misma poesía del mar prescindiendo de todo elemento adicional. Este avance en la evolución del paisaje de marinas fue tomado por la crítica de manera contradictoria. Ese mismo año, mientras que Teodoro Llorente se manifestaba en desacuerdo ante los avances del autor y nos decía⁵²:

“... lo mismo que esta figura peca de fantástica una marina del mismo artista, en la que surge la luna surge en unas aguas movidas muy azules.”

En cambio, el crítico del Mercantil Valenciano⁵³ se mostraba satisfecho:

“...crítica fantástica y que las aguas son muy azules, una marina de P. Ferrer. Esto, sin duda, en su afán de sacar defectos de dónde no existen; pues la referida marina es una buena impresión del natural y una buena mancha de color.”

Las primeras imágenes del mar de la pintura valenciana representadas por este primer grupo de pintores bascularán entre los viejos conceptos heredados del mar romántico, bien por influencia académica, por la crítica que entiende que la obra bien hecha pasa por el rigor del dibujo y de la composición o por meras razones de supervivencia y las nuevas corrientes realistas. Progresivamente el mar como paisaje va aproximándose a visiones más modernas debido por un lado por la depuración de la iconografía del tema y por otro por el cansancio de un público abierto a nuevas interpretaciones. Hemos visto como ya en Pedro Ferrer Calatayud adoptó en su último período soluciones cercanas al impresionismo. Rafael Berenguer en 1927 remarcaba el cambio⁵⁴:

⁵¹Las Provincias 1888

⁵²Teodoro LLORENTE, “VALENTINO”, “La Exposición de Bellas Artes se cerró ayer”. *Las Provincias*, 3 de agosto 1893

⁵³*Las Provincias*, 10 de agosto de 1893

⁵⁴Citado en Luis PIMENTEL LALINDE, *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: (reencuentro con los últimos maestros)*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, DL 1991, pág. 52

“Pedro Ferrer, el pintor de dotes sobresalientes (...) Esplendorosas notas de color, de convincente realismo (...) Huyó de la imitación demasiado exacta, que con razón ha sido calificada de servilismo, lo bello no es sólo la forma, es preciso que se una a la idea que debe constituir la esencia de la obra de arte, transmitida al espectador por las formas sensibles. Pedro Ferrer ha conseguido armonizar la relación debida entre ambos factores, llegando a la bella unidad que preside todas sus obras.”

Las viejas concepciones del mar ensalzado y enfurecido se van abandonado con la llegada de toda una serie de elementos nuevos aportados por la mirada renovadora que esencialmente Pinazo, Sorolla y el enfoque particular de Muñoz Degraín traerán. Coincidirán con el período de entre siglos. Será una época fructífera a nivel pictórico en donde las corrientes europeas finalmente entran en contacto con las tradicionales. Es el momento en que nuestros pintores comienzan a salir al extranjero y a impregnarse de las corrientes naturalistas. También es momento de cambios políticos llegados con la Revolución de 1868 que les conducirán progresivamente hacia una mayor libertad y soporte social⁵⁵. Carmen Gracia⁵⁶ a puntualizado tres características que identifican a la clase artística del momento. Sus protagonistas hacen gala de una actitud liberal y contestaria dominando en su pintura una temática realista y popular concebida desde una factura suelta y brillante. Ello afectará también a la pintura del mar. Su visión se diversifica y enriquece. A las primeras imágenes se impondrán otras nuevas correspondientes también a los gustos y a las preocupaciones de la época pero encaminadas hacia una renovación del tema dando como resultado un marco pictórico variado con una interpretación del mar complementario pero también en ocasiones contradictorio. El mar llegará a ser para estos artistas un medio de expresión figurativo y narrativo pero en el plano pictórico será motivo de grandes innovaciones convirtiéndose en recurso independiente de cánones o de normativas convencionales. Esta nueva visión dará lugar a multitud de posibilidades que les llevaron a una nueva pintura. En primer lugar el mar comenzará a verse desde la costa consecuencia de los avances del transporte⁵⁷ y de los cambios sociales y de hábitos que comienzan a darse en la sociedad valenciana. Hay un acercamiento a la playa⁵⁸ y al puerto. Hasta el momento Valencia había vivido separada de su mar. La ciudad vivía en una especie de dualidad semejante a la existente entre el campo y la ciudad. La llegada del tranvía a la playa de la Malvarrosa, las nuevas corrientes higienistas y el descubrimiento de la playa⁵⁹ como lugar de esparcimiento y de veraneo provocarán el cambio. Quien verdaderamente descubrirá la esencia de las playa, del mar y de sus gentes será *Ignacio Pinazo*. Su novedad⁶⁰ radica en que por un lado el mar y la playa serán vistos desde la esencia y los valores de su paisaje.

⁵⁵Ver Carmen GRACIA BENEYTO, “La cultura artística valenciana en tiempos de Cecilio Plá”. En Catálogo de la Exposición *Cecilio Plá*. Valencia: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993, págs. 11–29

⁵⁶———, “Els camins cap a la Modernitat: La pintura en l'època de la Restauració, 1880–1910”. En Catálogo de la Exposición *Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes*. València: IVAM Centre Julio González, 1994, pág. 46

⁵⁷Ver Antonio SANCHÍS PALLARÉS, *Historia del Cabanyal. Poble Nou de la Mar (1238 - 1897)*. Valencia: Javier Boronat, 1997; Luis DICENTA Y VERA, *Puerto de Valencia: Memoria sobre su historia, progreso y desarrollo*. Valencia: Tipografía Moderna, 1950

⁵⁸Ver Carlos CAMPOS, Carlos MORENO y Carlos PAYA, “Las playas del Cabanyal y la Malvarrosa de Valencia: criterios para su ordenación”. *Címal*, 1983, Nr. 19-20, págs. 29–35

⁵⁹El descubrimiento de la playa valenciana como sitio turístico ha sido estudiado por Francisco Javier PÉREZ ROJAS y José Luis ALCAIDE, “Casetas, balnearios y casinos”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000. A nivel nacional véase Lily LITVAK, “El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, págs. 13–63

⁶⁰Ver José Luis ALCAIDE y Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo”. En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia: IVAM, 2006, pág. 44



Figura 9.3: Ignacio Pinazo Camarlench, *Escena de playa*. 1885. Casa-Museo Pinazo, Godella, Valencia

Plasmado sin ninguna intención narrativa en donde lo que primará serán los componentes mismos de su naturaleza. Por otro nos aproximará a la vida de la playa, a la de sus gentes y trabajadores desvelando detalles inadvertidos hasta el momento y llegándose a convertir casi en un cronista de los cambios que sobretodo en el puerto se estaban dando. Por eso se reconoce en su actitud un adelanto⁶¹ respecto a Sorolla. El pintor de Godella es el primero en acercarse a la playa de Valencia pero desde la sencillez de sus gentes y sus costumbres (Fig. 9.3) ofreciéndonos por primer a vez un mar visto desde la tierra⁶².

Este nuevo punto de contemplación y gracias a su especial sensibilidad hacia lo pequeño y el detalle de lo cotidiano lo convertirán en su principal observador consiguiendo con su pintura una verdadera fusión con el entorno que le rodeó. De ahí que se le haya llamado traductor de intuiciones porque iba más allá de la realidad. Decía⁶³:

“És de savis fer d'un àtom un món i d'un món un àtom.”

Y este es el rasgo principal que lo diferencian de Sorolla. Ambos son claves en el desarrollo de la pintura de playa valenciana pero su aproximación es diferente. Mientras que Sorolla capta la impresión Pinazo aprehende su esencia⁶⁴. Y en ello radica su modernidad anticipada y también su incompreensión por parte de la crítica del momento. Muchos de sus cuadros

⁶¹Ver ALCAIDE; PÉREZ ROJAS, Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, pág. 60

⁶²Ver José Luis ALCAIDE, “Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional”. En *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS *et al.*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005, pág. 255

⁶³Citado en Vicente AGUILERA CERNÍ, *I. Pinazo*. València: Vicent García Editores, 1982, pág. 23

⁶⁴Ver ALCAIDE, Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional, pág. 257

juegan entre lo acabado y lo inacabado no sabiendo en concreto cuál es la verdadera intención del pintor. No se sabe si pretende realizar un boceto o mostrar un paisaje. El mar de Pinazo rezuma poesía y reflexión. Esta es otra de las características que lo identifican. En su aproximación hay una manera particular de sentir el paisaje. A través de la simplicidad horizontal del mar y visto desde la arena de la playa entabla una comunicación con su esencia que sabe plasmar en sus tablas. Y se vale fundamentalmente de éstas porque técnicamente le ofrecen la posibilidad de captar más fácilmente lo fugaz e instantáneo. Será uno de los primeros valencianos en capturar la idea de abierto, de mar desierto. Pinazo comprende al mar y a su espíritu desde una nueva perspectiva. No se queda sólo en el aspecto físico, en su superficie sino al contrario penetra en lo profundo y esencial de su ser. Esta nueva manera de ver e interpretar el mar⁶⁵ es lo que lo alejan de la pintura de marina anterior y de la estética de Sorolla. Visuliza la emoción sentida. La mayoría de sus cuadros requieren una participación por parte de quien los admira. Esta es la razón por la que es uno de los pintores valencianos que se acerca más a la captación de la sensación de lo infinito. Evoluciona en sus paisajes hacia una revitalización de contornos y de difuminación donde la línea casi no existe y todo está supeditado al color. Aún utilizando en sus cuadros una mayor palidez cromática y una mayor difusión de la luz, la fuerza de la composición en cuanto a forma y expresión es mucho mayor que la que pudiesen transmitir colores aparentemente más vivos como el brillo del colorido de Sorolla lograba. Pinazo consigue sumergirse en la misma naturaleza convirtiéndose en parte integrante de ella. Pretende hacer sentir que el espíritu flota y navega en todo aquello que le rodea. El mar de Pinazo envuelve, embriaga y conduce a una especie de sensación cósmica. Otra mirada muy personal del mar nos la aporta *Antonio Muñoz Degraín*. Se inició con la temática del mar con su cuadro historicista *Méndez Núñez herido a bordo de la fragata Numancia* (Fig. 9.4).

No fue especialista en la pintura del mar pero como gran amante del agua y de sus efectos abordó su temática ampliamente sobretodo apartir de los años 90 y coincidiendo con su evolución hacia un tipo de pintura donde el colorismo estridente y las pinceladas amplias y expresivas comenzarán a dominar. Su pintura se acerca a concepciones modernistas dejando progresivamente el romanticismo que le caracterizaba. Pero por lo que se refiere a los paisajes de mar no dejó nunca de lado ese impulso romántico a pesar del acercamiento a los nuevos planteamientos cromáticos de su último período. Antonio Muñoz transmite en el mar que representa la actitud del viaje romántico⁶⁶ en la búsqueda del yo. Es como si necesitase expansionarse hacia nuevos lugares encontrando respuesta en la misma naturaleza redescubierta. Sin abandonar el contenido narrativo, el mar de Degraín logra reflejar su sentido más íntimo para ello se vale de la forma, el color, la textura y su particular manera de aplicarla para conseguir la expresión pura de su imagen. En sus paisajes de mar es la sensibilidad la que parece dirigir a la técnica. Hay una sublimación en su interpretación que convierten a su pintura en personal. Casi se puede decir que Degraín es un soñador se recrea en temas históricos pero crea sueños nacidos de la propia realidad que descubre, de los propios mares que conoce en sus diferentes viajes y que le impactan. Esta es la época orientalista (Fig. 9.5).

El mar de Antonio Muñoz sabe traspasar las barreras de lo vulgar para penetrar en un mundo casi fantástico pero tan real como el otro. Y es real porque sus pinturas no son sólo

⁶⁵Sobre la estética de Pinazo ver el análisis Carmen GRACIA BENEYTO, "El paisatge pintat". En Catálogo de la Exposición *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. Dirigido por ——. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001, págs. 77–89; —, "Originalidad visual y eclecticismo en la obra de Pinazo". En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo (1849 - 1916)*. Dirigido por José M^a LOSADA ARANGUREN. Madrid; Valencia: Ministerio de Cultura, 1981, págs. 10–14

⁶⁶Francisco Javier PÉREZ ROJAS, "Muñoz Degraín entre el realismo y el wagnerianismo de fin de siglo". Valencia, Museo de Bellas Artes, del 2 de abril al 19 de mayo 1996. En *Antoni Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924*. Dirigido por Julián GALLEGU *et al.*. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, DL 1996, pág. 29



Figura 9.4: Antonio Muñoz Degraín, *Méndez Núñez herido a bordo de la fragata Numancia*. 1894. Museo Naval, Madrid

fruto de la fantasía sino también y sobretodo de las emociones recibidas por su contacto con la naturaleza. Muñoz Degraín se sumerge en el mar casi de un modo espiritual y ello acompañado de los cambios acaecidos en sus concepciones técnicas lo convierten en figura particular y casi única de la pintura española del mar. El pintor en su relación con el mar llegará a un punto de madurez en lo que verdaderamente le importará será ya no sólo expresar la naturaleza marina en su forma externa, lo que pretenderá es reflejar el espíritu que va en ella valiéndose de la fuerza del color que plasma de manera directa y veloz como intentando aprehender la fugacidad de la emoción percibida ante su contemplación.

Joaquín Sorolla es el representante por excelencia del mar valenciano. Fue un enamorado del mar. Su figura marca el final de la evolución de un género dejando la estela por la que discurrirán las nuevas miradas pictóricas. Sin entrar en su recorrido estilístico partimos de los valores que Sorolla defendió en su pintura y que se reflejaron en su manera de entender y ver el mar. Partirá del naturalismo de finales del siglo XIX reconquistando de esta manera una unión más directa con la naturaleza y defendiendo los valores puramente visuales de la realidad⁶⁷. Así lo manifestaba⁶⁸:

“... Como el arte es una mentira hermosa hay que descubrirla con el manto de la realidad, y este no puede uno sacarlo sino de la Naturaleza.”

En Sorolla hay una identificación casi plena con la naturaleza y la realidad que capta está tildada de una visión interiorizada. Pero su pintura no recoge la realidad del mar como

⁶⁷Ver Carmen GRACIA BENEYTO, “El sorollismo: Una aventura insólita”. En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por Edmund PEEL *et al.*. Barcelona: Polígrafa, 1990, pág. 35

⁶⁸Citado en —, “Sorolla y la crítica”. En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por —. Barcelona: Polígrafa, 1990, pág. 78



Figura 9.5: Antonio Muñoz Degraín, *El Bósforo. Constantinopla a orillas del Bósforo*. Hacia 1909. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

un mero dato. Parte de ella para proseguir después por una vía más interiorizada llena de connotaciones personales y subjetivas. Esta evidencia lo respalda de las críticas recibidas sobre su falta de profundidad e interiorización en la composición de sus cuadros. Sus primeros estudios luministas los comenzará entorno a 1893. Sorolla admira los colores del mar. Le gusta escuchar su voz y saborear el olor de su brisa. Sabe inmortalizarlo en las situaciones y momentos más diversos. Como Pinazo fue clave en el descubrimiento de las playas valencianas pero su aproximación fue muy diferente como hemos avanzado. Mientras que Pinazo se acerca al tema de la playa desde los planteamientos clásicos de la composición, Sorolla abre nuevos planteamientos técnicos y pictóricos basándose en la inmediatez del instante recogido. Libre en la dicción y en la expresión sabe acordar la luz del cielo sereno y límpido o cubierto y nebuloso, bajo el sol o la luna con las ondas que se pierden en la orilla de la playa. Sobre su técnica decía⁶⁹:

“Yo no tengo receta porque creo que la pintura es un estado del alma. Hago la pincelada corta o amplia, según de lo que se trate y según el momento...”

Su clave era la rapidez. Sus olas buscan el movimiento natural animando la composición de las faenas de los pescadores, de la espera en la orilla de las mujeres. Sabe comunicar la verdadera poesía del mar. Ante la majestad de su espectáculo da a su factura una rapidez sugestiva y una emoción intensa. Pinazo le abre la vía de encuentro con el mar y la aprovechará. En un principio se aproximará a manera de tratar el tema pero pronto se decantará hacia lo que será su rasgo identificativo: su luminosidad y la apropiación instantánea de la imagen contemplada. A partir de sus cuadros de vela en la década de los 90 que inaugurarán a partir de 1894 su costumbrismo marinero podemos identificar estas características. El mar está presente pero lo entiende no como sujeto sino como interlocutor cotidiano del hombre. Pero las calidades lumínicas aparecen representadas de manera formidable como en su cuadro *Comiendo en la barca* (Fig. 9.6) de 1898.

Sorolla aborda el tema mostrando el lado sencillo y amable de la vida marinera. Forma y color unidos como Rafael Domenech⁷⁰ apreciaba en este primer período de costumbrismo. Pero será el descubrimiento de Jávea⁷¹ en 1900 la cual precedentemente ya había conocido durante una breve estancia y sus repetidos viajes a sus playas y entornos lo que marcará una nueva manera de entender al mar y de ver el Mediterráneo⁷². Su plenarismo se consolidará. La captación de las diferentes cadencias lumínicas y su acercamiento a la instantaneidad de los efectos atmosféricos proporcionarán a su pintura un nuevo giro. Será también el descubrimiento de otro punto de vista de contemplación del mar.

Hasta ahora se había basado en la horizontalidad de las playas cercanas a Valencia. Ahora desde la verticalidad de los arrecifes de Jávea admirará un mar diferente apropiándose de las diferentes tonalidades que la contemplación desde un punto de vista alto ofrece a su materia. Muestra de ello es su *Cabo de San Antonio* (Fig. 9.7) y su *Mar de Jávea* (Fig. 9.8). Será una nueva visión arcádica⁷³ del Mediterráneo complementada por una nueva tipología iconográfica del mar que ensalzará el aspecto lúdico y alegre de su contacto a través del baño y del juego de los niños en sus aguas.

Es el momento en que se confirma su faceta paisajista. Su paisaje y el mar adquieren protagonismo y se impregnan de un cierto lirismo plagado de un colorido brillante y luminoso.

⁶⁹Citado en GRACIA BENEYTO, *Sorolla y la crítica*, pág. 80

⁷⁰Ver RAFAEL DOMENECH, *Sorolla, su vida y su arte*. Madrid: L. Miguel, 1910, Biblioteca de arte español, pág. XXI

⁷¹Ver *Joaquín Sorolla Bastida a Xàbia*. Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d'agost de 1998. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998

⁷²Ver LITVAK, *El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936*, págs. 35–41

⁷³Ver *ibíd.*, pág. 37



Figura 9.6: Joaquín Sorolla y Bastida, *Comiendo en la barca*. 1898. Academia de Bellas artes de San Fernando. Madrid

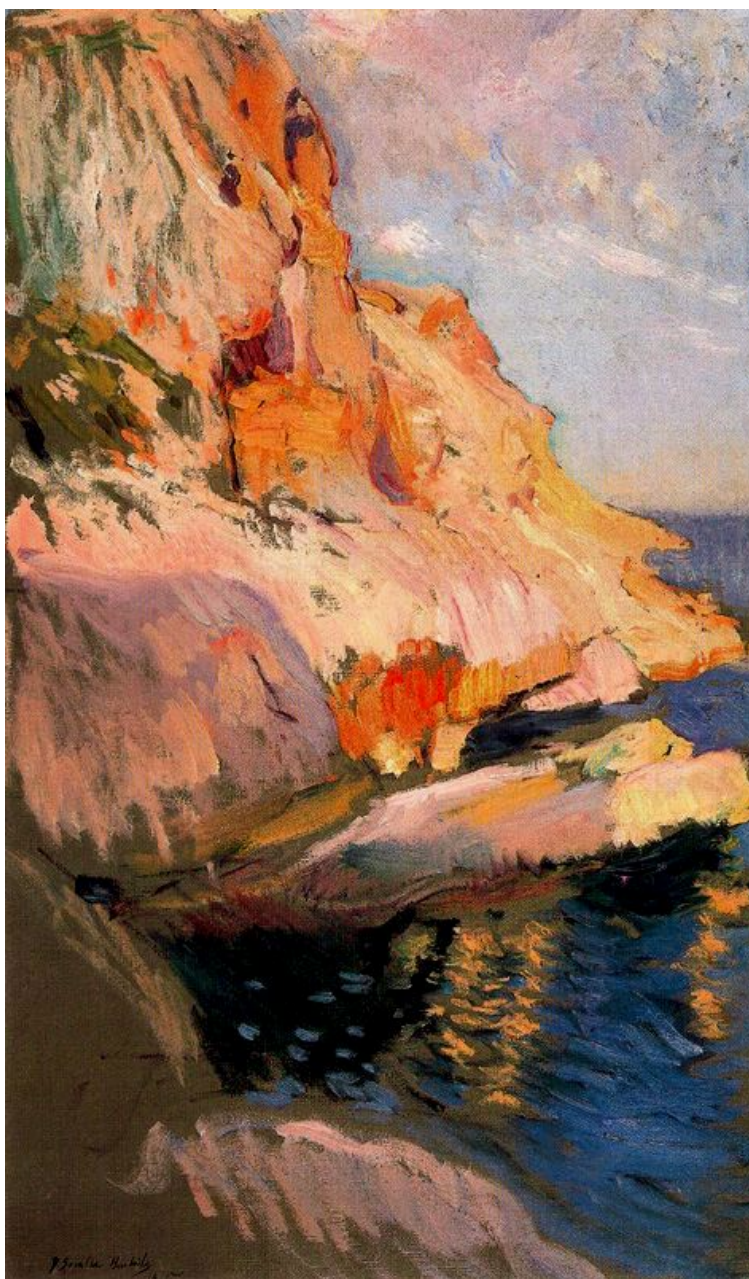


Figura 9.7: Joaquín Sorolla y Bastida, *Cabo de San Antonio*. 1905. Fundación Museo Sorolla, Madrid



Figura 9.8: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar de Jávea*. 1905, Colección Particular

Pinceladas de sol sobre las olas cambiantes y móviles de su superficie compiten con la frescura del viento que hábilmente sabe captar y que inundan sus cuadros. Realizará paralelamente una multitud de pequeños apuntes⁷⁴ que recogerán con extraordinaria belleza los instantes del mar reflejando un sin fin de sensaciones ópticas de gran sugestión expresiva. En él dominaba su temperamento rápido y fugaz⁷⁵:

“Sorolla capta el natural desprovisto de toda gravidez y opacidad; lo aligera sin quitarle peso; pero también hace algo más difícil: profundiza en la atmósfera hasta desvelar el misterio de la reverberación de la luz, y lo logra por medio de metices sutilísimos conseguidos, directamente, sin fundir ni evanescer al pincelada, sino a plena pasta y sobre la marcha, conservando el mismo ritmo acelerado en la ejecución. Su lenguaje pictórico, tan directo como firme y tajante, capta con igual seguridad y eficacia lo corpóreo y lo aéreo.”

Pero la modernidad de Sorolla⁷⁶ respecto al mar abarcará la playa que entenderá como lugar de esparcimiento y diversión. A lo largo de sus viajes por el litoral español retratará las nuevas costumbres de la nueva burguesía y de las clases aristócratas. Viaja al norte de España lugar redescubierto por el incipiente turismo iniciando un tipo de pintura del mar diferente a

⁷⁴Ver Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO (Com.), *Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 21 de marzo al 30 de abril de 1995. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995

⁷⁵Ver Antonio F. FUSTER, *Joaquín Sorolla. La grandeza del pequeño formato*. Madrid: Goya, Reaseguros, 1975, pág. 96

⁷⁶Ver *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 14 de noviembre 2000 al 21 de enero 2001. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000; A. ACEREDA, “Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla”. *Revista de Literatura*, Vol. 65, 2003, Nr. 129, págs. 119-143



Figura 9.9: Joaquín Sorolla y Bastida, *Playa de Gros*. 1912. Fundación Museo Sorolla. Madrid

la de Valencia⁷⁷. Sus cuadros del País Vasco y de Biarritz retratan escenas de la alta sociedad de la época. Es el momento en que su pintura parece frivolizarse y perder imaginación según la crítica como consecuencia de su promoción social y su reconocimiento artístico⁷⁸. Pero hay algo más que su contenido iconográfico. El tratamiento del mar como paisaje también cambia. Sorolla sabe discernir las diferencias lumínicas y de atmósfera que marcan las aguas del Atlántico. La fuerza y los destellos deslumbrantes del sol mediterráneo se han diluido. Encontramos un tratamiento de la luz menos explosivo, con colores más reposados y con menos contrastes⁷⁹ como su *Playa del Gros* (Fig. 9.9) de 1912. Será el período entre 1910 y 1917. Su cierre con la pintura del mar se producirá en Baleares en 1919 antes de incorporarse a su cátedra en Madrid en donde recogerá interesantes impresiones de las calas mallorquinas e ibizencas.

La personalidad de Sorolla marcará los caminos de toda una nueva generación de pintores que encontrarán en el mar su motivo de inspiración.

Al hablar del paisaje nos hemos referido a la relación existente con el imaginario cultural para poder dar una correcta interpretación del mismo. Michel Ribon nos dice⁸⁰:

“De façon générale, la nature, telle que l’homme et tout artiste la perçoivent, est soumise à des modèles culturels que, pour une large part, la création artistique a laissés derrière elle (...) Nous n’appréhendons la nature qu’à travers l’idée que nous nous en formons : une idée culturelle reliée à la vérité de l’homme et du

⁷⁷Ver FUNDACIÓN KUTXA - CAJA GIPUZKOA (ORG.), *Sorolla en Gipuzkoa*. San Sebastián, Sala de Exposiciones de Kutxa - Caja Gipuzkoa, 1992. Donostia, San Sebastián: Caja Gipuzkoa, Fundación Kutxa, 1992

⁷⁸Ver Andrés UBEDA DE LOS COBOS, “El barco en la pintura de Joaquín Sorolla”. En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, págs. 413–414

⁷⁹Ver LITVAK, El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936, pág. 31

⁸⁰Michel RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique*. Paris: Kimé, 2002, pág. 266

monde, et que l'histoire humaine ne cesse, à travers l'art comme à travers la philosophie et la science, d'élaborer et de remettre en question."

Establecer los valores más representativos del mar como imagen en la pintura valenciana del período requiere tener presente a los mismos y a su vinculación con los clichés de la época. La evolución de la imagen del mar debe ser interpretada tanto desde la articulación del imaginario cultural como desde la visión personal de cada pintor. La atracción que la realidad del mar ha despertado en cada uno de los artistas valencianos presentados ha estado patente en cada una de las obras realizadas. Sensibles a su poesía y magnitud el mar les cautivó por su fuerza y su ímpetu actuando como catalizador de emociones en un momento en donde los valores tradicionales, políticos, religiosos y sociales se perdían y aparecían otros nuevos. El mar de nuestros pintores visto de manera diferente y distinta según estilos e inspirados en su mayoría en su Mediterráneo natal, donde cielo y agua se confunden, fue punto de encuentro para liberar sus emociones. El mar en la pintura valenciana del período fue motivo y tema pero también medio para adoptar nuevas soluciones ideológicas y técnicas que desembocaron en las nuevas corrientes artísticas del siglo XX. Esta breve presentación sirve para enmarcar introductoriamente las coordenadas sobre las que la iconografía del mar en la pintura valenciana del período siguió demostrando que el significado del mar como imagen no se centra tan sólo en su realidad. El mar como tal es libre pero es susceptible de ser relacionado con diferentes valores dándole gran potencialidad como figura.

9.2. Componentes expresivos

Los pintores valencianos de la segunda mitad del siglo XIX se inspiraron en la realidad inmediata del mar que tenían a su alrededor. Tomándolos en nuestra investigación como motivo de reflexión abordaremos su imaginario tratando de poner en evidencia las cualidades estéticas que les guiaron en su búsqueda personal. El mar como paisaje nos aparece como un enigma de ahí que nuestro interés aquí sea descubrirlo a través de la mirada de los artistas seleccionados. Estos amplificarán y decuplicarán quizás lo que para nosotros pasa desapercibido o percibimos confusamente. Los diferentes caminos adoptados por nuestros pintores nos ayudarán a entender la razón principal de nuestro análisis: La comprensión del mar y la captación de su infinito desde su materialidad estética y nuestra vinculación al mismo. Inscritos todos ellos en la escuela valenciana adoptarán mayoritariamente al Mediterráneo como imagen debido a su proximidad geográfica pero entre ellos caso de Monleón, Sorolla o Muñoz Degraín tomarán como modelo otros mares que enriquecerán nuestra valoración. Por lo tanto las diferentes ópticas tomadas plasmarán las variaciones que el mar como ser comporta. Manifestadas éstas a través de los matices geográficos, climáticos o de luz proporcionados. Huyendo de las imágenes arquetípicas que del mar se han dado de manera tendencial a lo largo de las épocas estableceremos sus cualidades estéticas universales guiándonos a través de la poética de los diferentes artistas estudiados. No pretendemos realizar ninguna clasificación iconográfica del tema. El mar en la pintura valenciana del período elegido por nuestros artistas adoptará una doble función: Por un lado aparecerá como una referencia exterior, por otro es la constatación de la elección libre y su predilección por el espacio marino lo que les lleva a adoptarla. Encontramos una asociación clave en la lectura del mar de estos artistas. Y es la vinculación estrecha entre el paisaje vivido y las sensaciones probadas en él. La geografía de los mares representados será revivida por cada autor según su propio mito personal ofreciendo de esta manera una perspectiva interpretativa mucho más abierta. Cada uno de los elementos estéticos que configuran la materialidad del mar aún conteniendo una propia significación no será valorada intrínsecamente por nuestros artistas sino que enmarcada dentro del sentido personal adoptado por cada uno de ellos.



Figura 9.10: Ignacio Pinazo Camarlench, *Paisaje con barcas. Venecia. 1881*. Casa-Museo Pinazo, Godella

9.2.1. Mares

El paisaje pictórico hace referencia al paisaje geográfico. Existe una imbricación indisoluble entre ambos a pesar de que varían continuamente. La geografía le proporciona una tipología que cada artista interpretará personalmente pero teniendo en cuenta siempre los límites y las particularidades que dicha referencia implica. La descripción de paisajes locales y regionales ha estado presente en la iconografía pictórica del género. En las siguientes líneas vamos a ocuparnos de mostrar los diferentes paisajes del mar representados por los pintores valencianos que tratamos. Nos centraremos en la imagen del Mediterráneo porque fue su inspiración más directa. A partir del siglo XIX muchos pintores comenzaron a viajar abriendo de esta manera su universo personal y encaminándose hacia nuevos lugares que suscitaron un interés tanto exterior por los nuevos paisajes descubiertos como un reencuentro consigo mismos.

Los pintores valencianos de la segunda mitad del siglo XIX mantuvieron fundamentalmente un contacto con el Mar Mediterráneo que les rodeaba. Sólomente alguno de ellos viajó fuera de los límites de su geografía valenciana buscando la calidad de otros mares caso de Monleón por su posición de arqueólogo naval además de por propias motivaciones personales plasmó muchas veces las calidades del Mar del Norte de Europa así como las del Atlántico español, Sorolla se interesó por el Mar Cantábrico⁸¹ en concreto por las playas del País Vasco⁸² dando lugar a un tipo de pintura que se desvincula en cuanto a estilo y temática del tratamiento que daba a sus paisajes mediterráneos. Entre 1910 y 1921 se interesó especialmente por San Sebastián,

⁸¹Véase Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO *et al.* (Ed.), *Joaquín Sorolla y la cornisa cantábrica*. Oviedo, Centro de Arte Moderno, del 9 mayo al 2 junio de 1996. Oviedo: Ayuntamiento, Fundación de Cultura, 1998

⁸²Véase FUNDACIÓN KUTXA - CAJA GIPUZKOA (ORG.), *Sorolla en Gipuzkoa*. San Sebastián, Sala de Exposiciones de Kutxa - Caja Gipuzkoa, 1992. Donostia, San Sebastián: Caja Gipuzkoa, Fundación Kutxa, 1992



Figura 9.11: Antonio Muñoz Degraín, *Playa del Cantábrico*. 1912. Museo de Bellas Artes San Pío V. Valencia

Biarritz y Zarauz, Pinazo durante su estancia en Italia pintó algunas vistas del Mediterráneo italiano como su *Paisaje con barcas. Venecia* (Fig. 9.10) que comenzará en Venecia en 1878⁸³ pero acabará a su vuelta a España en 1881, Muñoz Degraín viajó por el Mediterráneo oriental y por el Adriático pintando también algún paisaje del Norte de España como lo demuestran su *Playa del Cantábrico* (Fig. 9.11) y su *Puerto de Bilbao* (Fig. 9.61).

La figura del viaje la interpretamos como necesaria desde el punto de vista del conocimiento. Actualmente esta aseveración queda fuera de lugar pero en el momento en el que vivieron nuestros pintores era importante. Conocer nuevos lugares y mares diferentes significaba despertar nuevas miradas hasta el momento anquilosadas y adormecidas por la costumbre del conocimiento demasiado familiar del mar valenciano en el que crecieron. El mar es universal. Así hemos enfocado nuestro trabajo pero también hemos manifestado que en su materialidad estética interfieren ciertos condicionamientos como los geográficos y climáticos que repercuten en la cualidad de los elementos estéticos que lo conforman. Aseverando que el viaje es conocimiento los artistas valencianos que viajaron lo hicieron sin duda no por un alejamiento y un abandono de su mar natal como referente sino más bien por la búsqueda de nuevos conceptos y connotaciones en su paisaje. Atraídos por la luz, el color o las particularidades de otros lugares partieron en su búsqueda. La lectura de las representaciones hechas fuera de los límites del Mediterráneo valenciano nos ofrecen paisajes variados que sólo adquieren sentido si intentamos dilucidar el sentido en el que fueron captados. En nuestros pintores observamos que el sentido de viaje se asimila al de elección. Ello significa que sin la elección

⁸³ José Luis ALCAIDE y Francisco Javier PÉREZ ROJAS, "Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo". En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia: IVAM, 2006, págs. 57-59

de los mares buscados sólo habrían lugares valorados como indiferentes. La elección de un paisaje en el siglo XIX nos aparece como condición de emergencia en ese gusto por el viaje literario que en otras disciplinas se desarrolló en el momento. Tomando la consideración ya establecida de que el viaje necesita tiempo para desarrollarse, puntos de parada, meditaciones para construir el diálogo con el otro valoraremos su visión. Esa unión interiorizada que se producirá con el descubrimiento de otros mares a través de los colores, olores, sonidos y juego de olas descubiertas nos darán las claves para interpretar su estética. Dado que el Mar Mediterráneo es el modelo más próximo nos extenderemos en su significación sin dejar de estudiar a lo largo de nuestro análisis otros referentes importantes como lo son el Atlántico tanto en su versante española como la más septentrional del Norte de Europa.

El Mediterráneo

Dentro de la teoría del paisaje se ha evidenciado en los últimos años una atracción por el estudio y la determinación del paisaje mediterráneo⁸⁴ constituyéndose este como categoría individualizada con personalidad particular y perfectamente autónoma.

El Mediterráneo como paisaje ha atraído desde épocas muy diversas por las características de su paisaje físico. Cabe recordar que ya a partir del Renacimiento y en la Época Clásica el paisaje mediterráneo de Grecia y de Italia atrajo como modelo de inspiración de las grandes épocas de la Antigüedad a muchos artistas. Encontramos en ellos ejemplos de ruinas que integrados entre mar y cielo posan armónicamente en la naturaleza que los integra. Pero será el siglo XIX⁸⁵ quien marcará el camino hacia el verdadero descubrimiento del Mediterráneo⁸⁶. Escritores y pintores del Norte acudirán al Sur atraídos por el sol, y la mezcla entre naturaleza y cultura que la sensualidad mediterránea aportaba. Ya en el siglo XX será el paisaje mismo mediterráneo quien sea el marco de la poesía de éste. El mar como paisaje propio e integrante en la categoría del Mediterráneo será también descubierto y explotado por los pintores valencianos que aquí estudiamos convirtiéndose en intérpretes de la poética propia que este mar evoca. Reconocemos una influencia directa del Mar Mediterráneo en la visión de nuestros artistas. El haber nacido y crecido entorno a él marcó seguramente su atracción y posterior influjo como imagen poética. El hijo de Sorolla hablaba de la predilección del Mediterráneo por su padre⁸⁷:

“El no comprendía otro mar para sus cuadros que el mar Mediterráneo. (...) Frente a él sentía todas las sacudidas de su espíritu artístico. Renacía toda su

⁸⁴Diego Romero de SOLÍS, “El alma del paisaje”. En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 68–73; Marie Rose CORREDOR GUINARD, “Literatura y difusión de los modelos de paisaje mediterráneo”. En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 198–203; Diego ALVAREZ, “La intención paisajística”. En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 106–109; Ibet VILA TRÀFACH, “La luz del Mediterráneo”. Barcelona, Espacio para el Arte, del 12 de noviembre 2002 al 2 de enero 2003. En *La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme*. Dirigido por Teresa CAMPS MIRÓ *et al.*. Barcelona: Caja Madrid. Obra Social, DL 2002, págs. 12–31

⁸⁵V. POMARÈDE, “I pittori francesi e il mediterráneo. Da Coubert a Cézanne”. En Catálogo de la Exposición *L'oro e l'azzurro. I colori del sud da Cézanne a Bonnard*. Dirigido por Marco GOLDIN. Conegliano: Linea d'Ombra Libri, 2003; *Méditerranée : De Courbet à Matisse*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais du 19 septembre 2000 au 22 janvier 2001. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001

⁸⁶Una aproximación al tema en España lo analiza Lily LITVAK, “El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, págs. 32–54. Ver también Teresa CAMPS MIRÓ *et al.* (Dir.), *La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme*. Barcelona, Espacio para el Arte, del 12 de noviembre 2002 al 2 de enero 2003. Barcelona: Caja Madrid. Obra Social, DL 2002 y Román de la CALLE, *Francisco Lozano: el paisaje como síntesis*. Altea: Aitana, 1993, págs. 35–49

⁸⁷José BORT VELA, “En el XI Aniversario. Charla con el hijo de Sorolla”. *Valencia Atracción*, Octubre 1934, pág. 130

sensibilidad. Se emborrachaba de su sol, de sus arenas tostadas, de su aire impregnado de salitre y de algas marinas. (...) Lo amaba todo pero aquel mar se hallaba puesto en el fondo de su alma y en la perspectiva de su retina; por eso toda su pintura se halla constantemente llena y saturada de este mar latino y valenciano.”

Gaston Bachelard demostró la interconexión que acabamos de nombrar⁸⁸:

“C’est en (notre pays natal) que nous matérialisons nos rêveries; c’est par lui que notre rêve prend sa substance; c’est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale.”

Las emociones que se desprenderán de la relación mantenida por nuestros pintores con el mar que les rodeó en su infancia y que les acompañó en su juventud influirán su obra pictórica. La sinergia que se establecerá entre el lugar y los sentimientos será indispensable para entender el mensaje interior de su obra. La captación de la esencia del Mediterráneo por cada uno de ellos dependerá de su sensibilidad, de las influencias recibidas, de su propio estilo personal y de las diferentes experiencias con su naturaleza⁸⁹. Teniendo en cuenta el punto de partida en la intención de los artistas valencianos nos podemos preguntar: ¿*Qué es el Mediterráneo?* La respuesta la encontramos en Fernand Braudel que nos responde⁹⁰:

“Mille choses à la fois. Non pas un paysage, mais d’innombrables paysages. Non pas une mer, mais une succession de mers. Non pas une civilisation mais des civilisations entassées les unes sur les autres.”

Buscando la personalidad estética del mar Mediterráneo encontramos:

- En él todo es *visible y preciso* gracias a la pureza y a la transparencia del aire. La extensión de superficie es identificable incluso desde la lejanía. Aún habiendo efectos meteorológicos como la lluvia ayuda a destacar con nitidez la visión acuosa de su imagen.
- Su paisaje crea *diversidad y diferencia* porque a pesar de su visibilidad no está exento ni de las incidencias del clima que de pronto puede cambiar y transformarse en fuerte y virulento ni a los accidentes de su relieve que esconden miles de paisajes diferentes. Los contrastes de luz que la interferencia de estos procesos implican crean toda una red de imágenes diferentes complicando su forma. Sorolla supo apreciar la variedad y el contraste del paisaje mediterráneo cuando descubrió Jávea. En las tan citadas impresiones suyas comentaba a su mujer⁹¹:

“Es el sitio que soñé siempre, mar y montaña, pero qué mar (...) El Cabo de San Antonio es otra maravilla, un monumento de color rojizo enorme, inmenso, y un color en las aguas de una limpieza y un verde brillante, puro, una esmeralda colosal. . .”

⁸⁸Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, págs. 11–12

⁸⁹Véase VILA TRÀFACH, *La luz del Mediterráneo*, pág. 13 en donde se nos ofrece una panorámica de la aproximación al mar de los pintores valencianos de la época

⁹⁰Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée : l'espace et l'histoire*. Paris: Flammarion, 1985, pág. 8

⁹¹Citado en Blanca PONS-SOROLLA, *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2001, pág. 151



Figura 9.12: Joaquín Sorolla y Bastida, *Jávea*. 1900–1901. Fundación Museo Sorolla, Madrid

En Jávea descubrirá la belleza encontrada de arrecifes y mar y los destellos lumínicos de sus olas rompientes. La verticlaidad de su paisaje encontrará forma en sus acantilados y cuevas. En su cuadro *Jávea* (Fig. 9.12) de 1900 parece estar ilustrando las palabras de Bernardino de Pantorba⁹²:

“Sorolla, sin aumentar los colores de su paleta, que como todos los verdaderos coloristas son pocos, extiende y multiplica el número de los matices, así como el número de los contrastes audaces, y logra preciosos acordes con azules y amarillos, violetas y cadmios, verdes y rojos, sin olvidar las riquísimas modulaciones del blanco, color en cuyo empleo él sabe dar notas personales. (...) Reflejos dorados en las rocas de las aguas transparentes, espumas de mar en la sombra, cabrilleos del sol sobre las ondas movidas. Blancura de sábanas heridas por la llamarada solar (...) lo momentáneo de una irisación; lo que eternamente cambia; lo que brilla fugaz y huye.”

Salvador Abril también se dejó encandilar por la diversidad orográfica y cromática de esta parte del mediterráneo valenciano. Su cuadro *La cueva misteriosa* (Fig. 12.7) nació de sus excursiones por la zona. El mismo lo expresa⁹³:

“En todo lo que íbamos viendo, admirábamos la grandiosidad de la naturaleza y los efectos producidos por los elementos.”

⁹²PONS-SOROLLA, *Joaquín Sorolla: vida y obra*, pág. 230

⁹³Salvador ABRIL BLASCO, *Recuerdo de mis excursiones: impresión del viaje por comarcas de España*. Valencia: Imp. Sanchis y Torres, 1915, pág. 12



Figura 9.13: Rafael Monleón y Torres, *Calma en el Puerto de Valencia*. 1880. Museo del Prado. Madrid

- Su *lisibilidad* puesto que es fácilmente identificable y reproducible. *Rafael Monleón* a pesar de que aludió pocas veces al Mediterráneo de Valencia supo reproducir la claridad y sencillez de su paisaje a través de diversas escenas del puerto como *Calma en el puerto de Valencia* (Fig. 9.13) que aquí reproducimos.
- Su *equilibrio* que reposa en su luz, textura y propia conformación. A partir de la multiplicidad de los detalles accidentales que lo pueblan todo se armoniza en su diversidad. *Ignacio Pinazo* nos ofreció una particular visión del mar que le rodeaba. Su Mediterráneo no corresponde a una imagen estereotipada sino que él consigue darle una nueva percepción sensible. Esa fusión con el entorno ⁹⁴ le hacen percibir el contenido íntimo del paisaje contemplado, reconociendo su equilibrio pero convertido en experiencia interiorizada. Carmen Gracia ⁹⁵ nos da claramente la clave interpretativa de su paisaje que nosotros aplicamos en concreto a la lectura de su mar:

“Pinazo desenvolupa una relació en profunditat amb el paisatge, sense objectius pràctics, no intenta explotar l’entorn. No pretén apropiarse el paisatge observat per convertir-lo en imatge pictòrica; el que desitja és comprendre’l estèticament per aconseguir comprendre’s ell mateix i el món al seu voltant, per traslladar, després, a la superfície pictòrica el resultat de la seua reflexió.”

Su cuadro de 1895 *Barca de pesca* (Fig. 9.14) desde la simplicidad compositiva del cruce de la vertical del barco representado en primer lugar y el de la horizontal del

⁹⁴Veáse Carmen GRACIA BENEYTO (Dir.), *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. València, Centre Cultural Bancaixa, 2001. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001, pág. 77

⁹⁵Veáse ibíd., pág. 79



Figura 9.14: Ignacio Pinazo Camarlench, *Barca de pesca*. 1895. IVAM, Valencia

mar traduce el equilibrio de un Mediterráneo matizado por la sensibilidad cromática del colorido utilizado.

- Su claridad y carácter solar provenientes de sus reflejos con el cielo y el agua de su superficie. Los rayos del sol proporcionan al aire mediterráneo una ligereza que atraviesa y modifica sus aguas distinguiéndolas de otros mares mucho más densos y menos transparentes. Quien mejor plasmó sin duda estas características fue Sorolla. Se apropió de cada instante del Mediterráneo ofreciéndonos variados momentos de su imagen. Cada partícula de mar captada es consecuencia de la traducción directa de sensaciones, sentimientos, intuiciones y vivencias personales pero desde la valorización de la misma realidad. Tal y como él mismo decía huyendo del subjetivismo ⁹⁶:

“No hay más verdad que la verdad. (...) No hay más que el natural. Con el natural delante se hace todo y todo bien.”

⁹⁶Veáse Carmen GRACIA BENEYTO, “El sorollismo: Una aventura insólita”. En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por Edmund PEEL *et al.*. Barcelona: Polígrafa, 1990, pág. 35



Figura 9.15: Antonio Muñoz Degraín, *Un rincón de Venecia*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

El Mediterráneo sabe hacer trascender los elementos que lo componen hacia el todo de su ser. Pero hay que precisar que cada artista los percibirá de manera diferente, extrapolándolos o bien condiderando al mar como una unidad indestructible ofreciendo visiones personales y particulares del mismo. Este mar atraerá por sus propias formas y colores y por su sensualidad. El Mediterráneo será visto como un mar eminentemente poético, lleno de recursos y referentes que lo hacen ir más allá del modelo de mar general preestablecido. Será rico en interpretaciones y visto como reserva de intensidad vital que el dinamismo de sus aguas trasmite. Los pintores valencianos descubrirán en el Mediterráneo la esencia misma de su ser. Y sobretodo se identificarán con su luz. Reconocerán en la luz interior de su mar su solaridad típica entreviendo esa fuerza inaudita y cósmica que transmite. A través de ella crearán paisajes alejados quizás de intimidad pero llenos de fuerza.

Pero no se quedaron sólo en la orilla del mar de las costas valencianas también viajaron a otras partes del Mediterráneo como *Antonio Muñoz Degraín* el cual nos sirve de referencia para explicar el sentido que aquí estamos dando al término de viaje. Nuestro artista no sólo pintó nuestras costas mediterráneas, las de las Islas Baleares como su *Marina. Vista de la Bahía de Palma de Mallorca* sino también el adriático como sus vistas de la laguna de Venecia (Fig. 9.15) y su parte más oriental. Tenía una gran predilección por todo lo nuevo. Le fascinaba viajar.

En su viaje por Oriente⁹⁷ supo ver en el mar que plasmó una exploración interior del mismo. En el *Mar del Líbano* (Fig. 9.16) que retrató no hay ningún elemento diferente que no haya sido ya conocido sin embargo supo encontrar en sus aguas un acercamiento inédito hasta el momento en la pintura valenciana del mar componiendo contrastes tan conmovedores convirtiéndolo en espacio de riqueza estética e interpretativa. A través de la imagen mostrada

⁹⁷Ver Ramón GARCÍA ALCARAZ (Aut.), *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*. El Cairo, Galería Horizon One, Museo "Mahmoud Khalil y Sra." septiembre de 2000. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1999



Figura 9.16: Antonio Muñoz Degraín, *El Líbano desde el mar* 1909, Museo de Bellas Artes, Valencia

pretende trasladarnos hacia lo lejano. El mar que el pintor valenciano pinta es inmenso pero no arrollador. Es decir nunca aparece solo, abandonado al infinito sino siempre enmarcado y orientado dentro de unas coordenadas compositivas que lo fijan en el espacio. El punto de vista adoptado en el cuadro es desde el mismo mar. El pintor logra dar vida a este mar libanés gracias a la admiración y al entusiasmo que el mismo le inspira. El paisaje libanés tiende físicamente hacia lo sublime, por su estructura vertical basada en la superposición. Observamos como en su cuadro aparece la elevación de la montaña con sus cimas nevadas bajo un cielo azul en perspectiva descendente hacia el mar. Muñoz Degraín en cambio capta esta sublimidad a través de la horizontalidad del paisaje estratificado y la superficie marina. Sólomente la rompen la posición vertical de los barcos en el agua. La maravilla de este mar es que su sublimidad está inscrita en la misma geografía del paisaje e influye directamente sobre quien lo contempla incitándole a cuestionarse sobre sus pequeñeces y miserias. La creación visible que Degraín hace de este mar es la de su mundo interior. Antonio Muñoz confirma con su cuadro bajo la forma del Mediterráneo lo desconocido sobre lo conocido, lo nuevo sobre lo antiguo. Su estancia en Oriente le permite matizar esa semejanza doble entre el paisaje mediterráneo valenciano y el libanés añadiendo su mirada interiorizada al mismo. Otros paisajes del momento son *El Bósforo*, *En Magdala* (Fig. 17.5) o *El Mar Muerto* (Fig. 17.4).

El mar de nuestros pintores estará perfectamente integrado a los paisajes de la costa. La visión horizontal y luminosa predominará representando una inmovilidad vertiginosa. Muchos de ellos la representarán unida al hombre mostrando la relación tanto familiar como tribal que se puede desencadenar entre ambos. Salvador Abril lo mostró en algunas de sus marinas como lo son su *Turbonada* (Fig. 9.44) o su *Marina* (Fig. 9.17).

Ello es consecuencia de las nuevas corrientes regionalistas⁹⁸ del momento. A través de las escenas costumbristas marineras se introducirá el sentimiento nacionalista imperante en la

⁹⁸Ver VILA TRÀFACH, *La luz del Mediterráneo*, págs. 23-24



Figura 9.17: Salvador Abril Blasco, *Marina*. Diputación Provincial, Valencia



Figura 9.18: Joaquín Sorolla y Bastida, *Pescadores*. 1895–1900, Fundación Museo Sorolla, Madrid

época. Sorolla a partir de 1894 será su más digno representante. Se apoyará en la luz y el sol mediterráneo para mostrar el trabajo de las gentes del mar de su Valencia natal. Su obra *Vuelta de la pesca* (Fig. 9.48) de 1895 marca el comienzo. Le seguirán otras tantas escenas de la vida diaria de los pescadores de las playas valencianas. Partiendo de un incipiente realismo su obra evolucionará hacia un tratamiento tanto de la luz como de las formas y del color más moderno dando lugar entre 1895 y 1899 a todo un conjunto de escenas en donde quedará perfectamente retratada la personalidad del mar de Valencia inaugurando por otro lado su luminismo. Ejemplo de ello son sus *Pescadores* (Fig. 9.18) de 1895.

Entre 1895 y 1900 No entramos en una descripción iconográfica del tema. Hemos querido tan sólo determinar los componentes estéticos que les guiaron en su caminar sensible.

9.2.2. Colores

El mar cambia de color como consecuencia del poder de refracción de la luz. Desde el punto de vista estético hemos estudiado en la primera parte del presente trabajo la cualidad estética de su color. Aplicado al mar de los pintores valencianos reconocemos la sensación del azul y del verde como representativa de la calidad cromática del agua del mar que pintaron. La luz, cambiante según el tiempo, la hora y la estación, reviste la superficie del mar de una infinita cadencia de colores pastel, brillantes y sombríos formando toda una paleta en donde el verde y el azul ocupan un lugar particular. La red de correspondencias que establecerán juegan un papel fundamental en la determinación del mar representado. El color nos introduce en una especie de imaginación de la substancia. El cromatismo del mar será utilizado por los pintores valencianos bajo los presupuestos estéticos que su colorido comporta como proveedor de sensaciones afectivas y en algunos casos incluso de preocupaciones que podemos definir de ontológicas. Los pintores valencianos que tomaron al mar como modelo de representación establecerán un contacto íntimo con él. Sentirán al mar como emoción y utilizarán el color como medio para expresarlo. Cada uno de los artistas aquí representados desde estilos y



Figura 9.19: Rafael Monleón y Torres, *Bombardeo de los fuertes del Callao*. 1869. Museo Naval, Madrid

aproximaciones diferentes comprendieron al mar a través de la amplia gama cromática que lo define. Y esa apropiación que hicieron de su color se realizó de diferente manera según sensibilidad y gusto. Tendremos en cuenta en nuestra valoración la aproximación fenomenológica que Merleau-Ponty estableció sobre los diferentes acercamientos perceptivos del color. Nos dice⁹⁹:

“Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m’abandonne tout entier à l’évènement, la même couleur m’apparaît couleur superficielle (Oberflächenfarbe), —elle est un lieu défini de l’espace, elle s’étend sur un objet...”

El azul es el color por excelencia del mar. La paleta de nuestros pintores se vinculará a la gama del mismo. Consecuencia propia de la cercanía del Mediterráneo y del conocimiento de su luz y de sus tonalidades. Aunque como es sabido también otros mares con sus particulares características como el Atlántico marcarán el pincel de sus producciones ampliando su paleta. A pesar de que la mayoría de los marinistas puros preludiaron en sus cuadros connotaciones muy cercanas al romanticismo, en el tratamiento del mar como elemento se mantuvieron dentro de una concepción naturalista. Encontramos esta percepción en diferentes obras de *Salvador Abril* como *Cabo de Palos* (Fig. 2.6) en donde el azul del mar ocupa gran parte de la composición y es visto como la cualidad más representativa que le confiere personalidad propia. Para nuestros pintores de la primera generación el mar en su seno más interno es un lugar secreto y desconocido. Su profundidad encarna la aspiración a descubrir su ser más íntimo. El verde como color frío se asocia generalmente al agua del océano donde su profundidad es mayor. Muchas de las representaciones en alta mar corresponden a esta imagen. Esta analogía provoca que se produzca ese paso del color a la sensación y sea de esta manera cómo los pintores lograron captar la poética de su belleza. Y fue esencialmente nuestro primer marinista *Rafael Monleón* quien mejor la tradujo gracias a sus conocimientos y viajes por el Norte de Europa.

El mar profundo de nuestro marinista se sumergirá en la profundidad verde de sus abismos revelando su corporeidad y secretos. Desde este punto de vista las escenas de naufragios y de

⁹⁹Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág. 262



Figura 9.20: Rafael Monleón y Torres, *Combate del navío español Catalán con el británico Mary 1719*. 1888. Museo Naval. Madrid

combates traducirán lo expuesto. Ejemplo de ello es su *Navío Catalán* (Fig. 9.20) de 1888 y su *Combate de Callao* (Fig. 9.19) de 1869¹⁰⁰.

Pero el color del mar es mucho más que su identificación como materia. Su percepción establece una comunicación que deriva en diferentes significados para quien lo observa. Merleau-Ponty continúa diciendo al respecto ¹⁰¹:

“Ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l’objet; Ou bien je la sens dans mon oeil comme une vibration de mon regard; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d’être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.”

Tradicionalmente el color azul evoca la libertad así como una amplia simbología entorno a su significado. Nuestros pintores valencianos supieron imprimirle diferentes valores. Pero quizás fue su sentido como vehículo para expresar lo inexpresable su significación más elocuente. Esta concepción matizará enormemente la orientación de la pintura de muchos artistas. La mayor parte de las obras de *Pinazo* se valieron del color para traslucir sus preocupaciones metafísicas en la búsqueda de lo indescifrable como otros pintores europeos precedentemente habían hecho. Sobre la captación de la belleza el pintor aseveraba ¹⁰²:

“La belleza está en el que la siente o es el ojo que la mira. Todo es bello para el que posee ese don. El que sabe, no puede dejar de saber. El supremo saber tiene la sensibilidad de adaptarse, de inmiscuirse, de identificarse en el espíritu de la naturaleza; y esta suprema compenetración es la belleza.”

¹⁰⁰Sobre el encargo y aceptación de Monleón para pintar el cuadro. Ver [ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931-18, N° 1, 7 de Junio 1869](#); [ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura N° 48, 22 de Abril 1869](#)

¹⁰¹MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, pág. 262

¹⁰²Citado en Vicente AGUILERA CERNÍ, *I. Pinazo*. València: Vicent García Editores, 1982, pág. 369

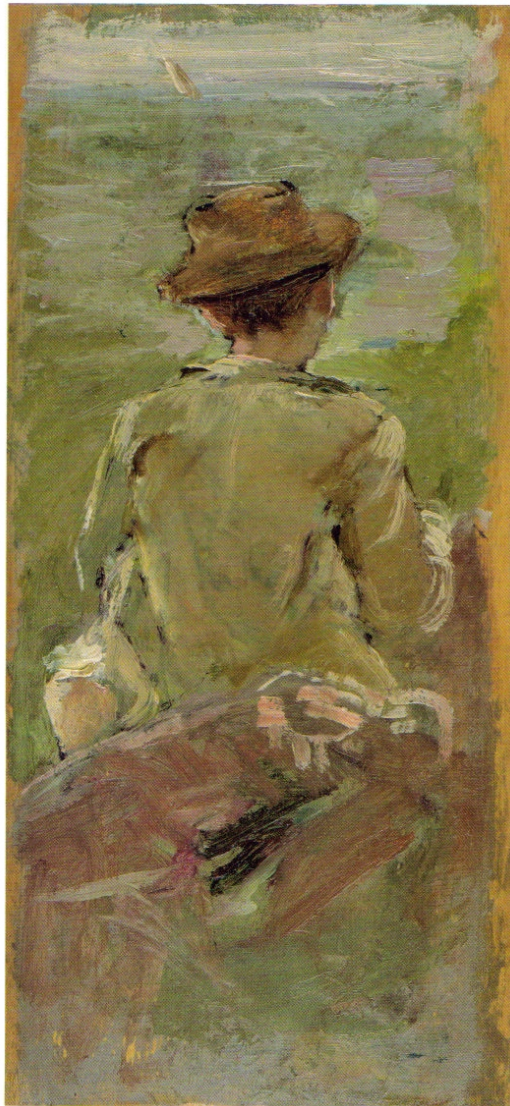


Figura 9.21: Ignacio Pinazo Camarlench, *Mirando al mar*. s.f. Casa Museo-Pinazo, Godella

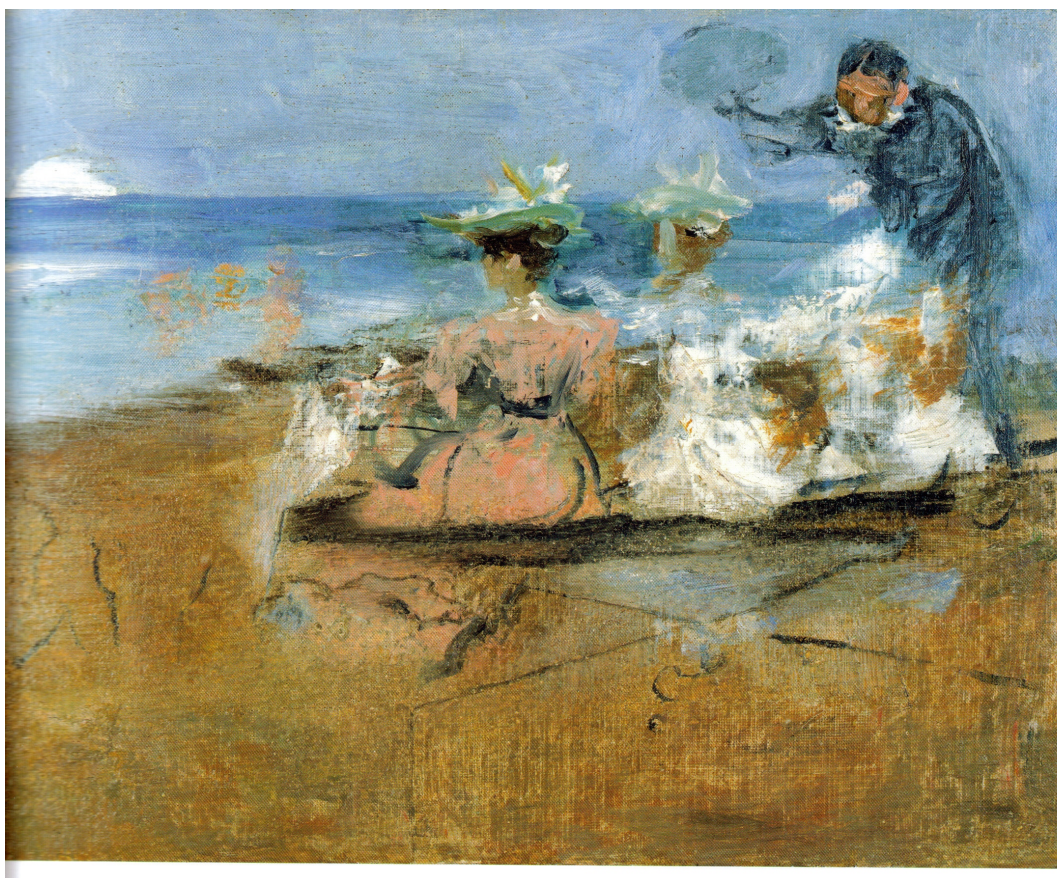


Figura 9.22: Ignacio Pinazo Camarlench, *Grupo en la playa*. s.f. Casa Museo Pinazo. Godella

Es típico en su pintura encontrar personajes que observan el mar de espaldas al espectador como Friedrich, Turner o Whistley habían hecho. Es representativo su *Mirando* (Fig. 9.21) cuyo personaje invade prácticamente la composición guiándonos con su mirada hacia el horizonte del mar. Similar es su cuadro de 1890 (Fig. 9.23).

En otras composiciones el mar ocupa mayor protagonismo como en su *Grupo* (Fig. 9.22). Pinazo siente el verde desde presupuestos muy diferentes a Monleón. Lo emplea muchas veces en escenas relativas a la mañana. Partiendo de esta sencilla afirmación, inscribimos el color verde del mar dentro de la idea de renovación. Sus aguas verdes serán interpretadas por nuestro pintor como idea de regeneración y de frescura tal como asevera su *Barca en el puerto* (Fig. 9.24) de 1878 en donde la contraposición entre la figura oscurecida del barco y el color pardo de las aguas verdes del mar en el que yace parece adentrarnos en la llegada del día.

Su paleta no se centró solo en el azul y el verde. Amante de los ocasos y de los cambios atmosféricos sus representaciones de playa tienden a moverse entre tonos pastel y difuminados que vislumbran los reflejos de los diferentes elementos de la naturaleza participantes en el momento plasmado.

A medida que los pintores del mar valencianos se acercaron hacia concepciones más renovadoras y evolucionaron hacia las calidades lumínicas del impresionismo el azul se convertirá en medio cromático por el que expresar sus sentimientos. Desde este punto de vista fue *Sorolla*



Figura 9.23: Ignacio Pinazo Camarlench, *Playa del grao*. 1890. Colección Esperanza Pinazo, Vda. de Casar, Madrid

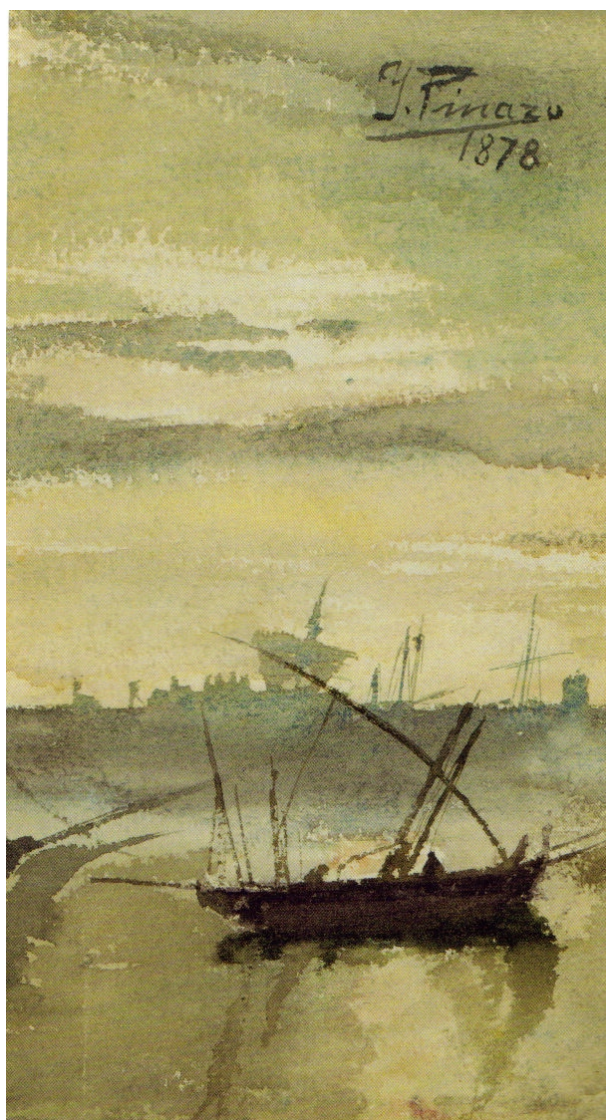


Figura 9.24: Ignacio Pinazo Camarlench, *Barca en el puerto*. Casa Museo Pinazo. Godella



Figura 9.25: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar de Jávea*. 1905, Madrid

quien mejor representa el concepto. En sus diferentes apuntes y reproducciones de pequeño formato encontramos innumerables ejemplos en donde su clave de lectura reside en la captación instantánea del color como el apunte del *Mar de Jávea* (Fig. 9.25) aquí reproducido. De la aptitud colorista del pintor dice Camille Mauclair¹⁰³:

“Todo parece improvisado por un poderoso y genio del color, y cada tela revela la transcripción instantánea de las máas fugaces visiones cromáticas, por una mano tan rápida para pintar como la mirada para percibir. (...) Tonos creados de una sola vez, sin arrepentimientos, con una infalibilidad extraña, desde la punta de un pincel prestigioso (...) Una capacidad excepcional para sugerir la calidad de cada materia, las superficies ya no son pintura, sino realmente agua, carne, piedra o tejido.”

Momentos cromáticos del mar

La meteorología está estrechamente ligada al mar. Su influencia así como las características climáticas en cada época del año determinan su estado tanto en la costa como en la misma traversía. Carlos de Haes lo había avanzado en su discurso. De la influencia del clima y de los paisajes del Norte de Europa decía¹⁰⁴:

“Si el clima influye en las costumbres del hombre, igualmente influye a veces en sus sentimientos. La naturaleza del Norte, misteriosa, gigantesca y sombría, eleva el pensamiento a las regiones del infinito.”

¹⁰³Citado en Carmen GRACIA BENEYTO, “Sorolla y la crítica”. En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por Edmund PEEL *et al.*. Barcelona: Polígrafa, 1990, pág. 80

¹⁰⁴

Las variaciones que se nos ofrece son indescriptibles. Los pintores valencianos como fieles observadores y conocedores del medio marino sabrán traducir estos cambios. Encontraremos en sus cuadros desde la calma del mar propia de jornadas límpidas y lineares, los cambios de estado imprevistos de su fuerza hasta reflejados los períodos de sequedad y de canícula y las estaciones de vientos y de lluvias. La influencia del tiempo en las condiciones marítimas se verá también en su luminosidad y su oscuridad. La relación existente entre mar y cielo es a la vez complementaria y conflictiva. Por un lado el cielo sirve para dar materialidad al mar. Pero también como su naturaleza cósmica preludia puede provocar violentos contrastes en su comunicación con el mar. Dependiendo de la hora del día en que nos encontremos la interconexión del mar y del cielo adoptará una u otra significación. Los pintores valencianos del mar según gustos y presupuestos estéticos en los que se movieron supieron extraer de esta relación una poética precisa que les hizo intuir el duelo que opone a ambos espacios. El sol como punto clave, cuya presencia o ausencia obliga al horizonte a su unidad, jugará en sus representaciones el papel de arbitro conciliador. Tanto el amanecer como la puesta de sol junto la noche como resultado son el escenario privilegiado de esta confrontación y complementariedad que se transforma en expresión de sus sentimientos.

El amanecer A partir del momento en que el sol nace el mar comienza a librar su combate personal. A la vez que el cielo comienza a despejarse de la oscuridad de la noche se va tiñendo de toda una paleta de colores ténues y pasteles que se reflejan en el agua del mar. Si el horizonte es amplio los efectos se multiplican y la salida del sol es todo un espectáculo. El alba aparece como un marcador temporal. La simbología de su significado radica en que participa del simbolismo del origen e irradia atenuación y frescura. Los colores que aparecen en sus representaciones muestran el contraste entre la palidez de los colores pastel hasta la violencia del espacio bañado por el sol. Encontramos este concepto en el *Amanecer* (Fig. 18.12) de *Pinazo*. Pinazo parece decir que bajo la luz de la mañana todo parece despertar en estado de pureza. La luz es dulce y evanescente. El alba es asimilada al instante de la creación y por eso se la relaciona con la pureza porque es el momento en el que se se retira el velo negro de la noche, se quita la bruma y permite que de nuevo todo sea expuesto a la vista y a la contemplación, a la emoción estética. Pinazo parece así sentirlo. El instante del amanecer fue tema privilegiado entre la pintura valenciana del mar. Este momento el día imprime temporalidad a su imagen. Es un momento de transparencia y ligereza. Ofrece un paisaje sutil. *Pedro Ferrer* se interesó en recoger la evanescencia de las primeras horas del día. En su *Amanecer en la playa* (Fig. 14.9) la frescura del ambiente nos dirige a un espacio de comienzo. Nos conduce a un espacio volatizado y evaporado del ser y al silencio y al recogimiento que impone el enigma de la salida del sol. El mar aquí parece ser interpretado como origen que se baña de transparencia y pureza. De ahí que a través de este concepto al mar se le vincule con la génesis del mundo. El marinista valenciano recogió esta sensación en otras representaciones como su otro *Amanecer* (Fig. 14.10) ya estudiado de 1915. Observamos como el origen que la imagen del amanecer marino inspira se basa en su transparencia y en su estado puro.

El mar despegla de esta manera el espacio de la creación aportando gracias a su luminosidad difusa la poesía del día que comienza. Comenzar y recomenzar la naturaleza: El tiempo se despliega en el sentido de una circularidad que revela el misterio fundamental de la naturaleza de la cual la vida transcurre en un doble movimiento: Paso y recomienzo.

El crepúsculo Los pintores valencianos fueron sensibles a la expresión del crepúsculo. Momento del día en que la cadencia y los contrastes de colores es muy intensa. *Pinazo* reflejó en varias ocasiones el paso entre el día y la noche. En su *Barca a la puesta de sol* (Fig. 9.53) de 1895 transcribe los efectos de contraste de este momento del día. La barca oscurecida del



Figura 9.26: Ignacio Pinazo Camarlench, *Anochece en la playa*. s.f. Colección particular

primer plano contrasta con el cielo pintado de tonos malva que dan color al mar.

El espectáculo de la puesta de sol ofrecía la capacidad de mostrar los contrarios: El fuego del sol y el agua, el calor y el frío. Al contrario que en el amanecer aquí los contrastes son más fuertes y el colorido mucho más intenso. El mismo concepto lo encontramos en su *Anochece en la playa* (Fig. 9.26) en donde el pintor confiere un tratamiento con contrastes más suaves pero consiguiendo crear la llegada de la noche a través de una paleta de ocre indefinidos.

La noche La poética de la noche¹⁰⁵ cautivó también a los pintores valencianos. La riqueza expresiva que su espacio infinito confiere a su imagen les encandiló. La noche es espacio, tiempo y materia. Crea formas a la vez que las borra. Es quizás ese componente paradójico el que la convierte en atractiva para el pintor. Unida al mar se transforma en un desafío para quien quiere representarla y es ahí donde radica la poesía de su encanto. La representación marítima nocturna estuvo principalmente presente en la primera generación de pintores que aquí tratamos. Todos ellos cercanos a la óptica neorromántica que todavía imperaba en la época se dejaron absorber por la polisemia de su imagen. Posteriormente artistas como Sorolla o Pinazo se preocuparon no por la luz nocturna en sí misma sino más bien por captar el crepúsculo, momento del día en que las calidades estéticas de cielo y mar contienen gran expresividad. Trataremos el tema separadamente. El reto que comporta la noche conduce a meditar sobre la visión de la nada es por lo que está muy vinculada a la expresión de infinito. Plástica, teórica o mística la noche atrae a los artistas valencianos acercándoles desde sus

¹⁰⁵Ver Dominique DÉSIAT, "La peinture de la nuit". En *Textes réunis par François Angelier et Nicole Jacque-Chaquin*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995, págs. 45-65

diferentes concepciones a la meditación¹⁰⁶:

“La Nuit éclairée par la lune est admirable pour la solitude et la méditation : les effets sont tranquilles ; les masses larges, sans détails ; les teintes argentées et mystérieuses.”

La luna La noche debe ser entendida desde la dialéctica de la luz y de la sombra. Ambos valores están uno frente al otro confrontados. Es la mezcla entre dos materias. No es nada sin la luz pero jamás es representada sin ella. Es sobre el fondo de la obscuridad de la noche que la luz adquiere sentido. Un valor a tener en cuenta en la pintura de la noche es el efecto de ilimitación que produce su contemplación. Mirar su sombra junto con la del mar percibido anuncia la presencia informe de lo desconocido. Manteniéndonos dentro de la óptica postromántica a la que pertenecían nuestros artistas encontramos en la elección de la noche como espectáculo una traducción del vértigo que su obscuridad transmite. El miedo, la ansiedad que su representación puede dar se explican desde la búsqueda interior que su observación preludia. Pero la noche no sólo fue tratada desde la solidez de la profundidad de su espacio. *Pedro Ferrer Calatayud* desde una posición estética más cercana al impresionismo nos transmite en su *Atardecer* (Fig. 14.6) una dialéctica de la noche en donde ésta y el espacio marítimo bañados ambos en la luna transmiten un sentimiento de tranquilidad que envuelve el alma. La combinación de la luz dulcificada de la luna y de la sombra de la noche ofrecen una imagen tanto de la vastedad del espacio celeste y marítimo como de la calma de la noche. El tema aparece como objeto privilegiado en Ferrer Calatayud y estará presente en muchas de sus representaciones (Fig. 14.7) en donde la oposición de la obscuridad del espacio nocturno y su matización lumínica de otros elementos como el blanco de las olas o de la vela de los barcos aparecerán como su efecto de contraste la expresividad de la representación. La noche permite profundizar en la intimidad de la inmensidad tanto del cielo como del mar. Abre la imaginación y nos permite huir de su sentido negativo de pérdida para pasar a una especie de quietud cósmica. La luz de la luna no se presenta bajo un haz de intensidad sino por destellos que disipan la nada de la noche y del mar atravesando el halo de las apariencias. Luz que guía en la noche y que facilita el encuentro místico con el propio yo.

Los faros Vinculado a la noche la figura del faro es tema privilegiado entre la pintura del mar valenciana. Nos ofrece otra percepción de la noche y del mar. *El faro de Calais* (Fig. 9.27) de *Monleón* es emblema de su representación. Pintada probablemente en uno de los viajes hechos por el Norte de Europa.

Monleón ha sabido utilizar la temática que su noción implica. El faro se relaciona con el tema de la obcecación y de la percepción nublada que exige el acceso a la realidad. En su composición aparece como eje dominante ante el mar ofreciendo la imagen de resistencia frente a las fuerzas de dispersión y de destrucción marinas. Monleón parece indicarnos la función de punto de referencia que todo faro tiene. Es el símbolo de lo eterno e inmutable. Asegura la continuidad del navegar. La composición del marinista valenciano está hecha desde los presupuestos realistas destacando el juego de verticales que los dos faros representados confieren a la imagen. Y esa verticalidad nos lleva a vincular su imagen con la de la inseguridad ontológica que la caída en los abismos del mar provoca y que está indiscutiblemente relacionada con los naufragios. Su figura desde su simbología es la representación del hombre exiliado, abandonado a la suerte de su destino. El momento del encuentro con el faro es el de la crisis ante la evidencia de la muerte y precede el acceso al conocimiento y la llamada de atención

¹⁰⁶Citado en Pierre-Henri de VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973, pág. 451



Figura 9.27: Rafael Monleón y Torres, *El faro de Calais*. Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia



Figura 9.28: Rafael Monleón y Torres, *El teniente de navío de la Fragata Resolución Don Cecilio de Lora llega a puerto Stanley*. Museo Naval, Madrid

que también él mismo implica y que nos salva de los peligros del mar y nos lleva hacia una navegación más segura. Desde este punto de vista el faro adquiere la connotación de refugio. Es el caso de *La Fragata Resolución* (Fig. 9.28) de Monleón en donde el faro se erige como lugar de indicación y de refugio después de los avatares sufridos durante la navegación por los mares desconocidos de las Malvinas. Tal y como el subtítulo de la representación nos indica. La opacidad de la inmensidad tanto marina como nocturna se ve claramente franqueada y penetrada por la imagen de la barca que guiándose por la luz segura que el faro emana desde la costa navega hacia ella.

La obra de Juste Entrando en el puerto (Fig. 13.1) también juega con esta significación. Aquí el peligro de naufragio es claramente ilustrado por la tormenta. El faro aparece impertérito en el extremo del muelle. La casi imperceptible luz que emana traza los contornos de los peligros que el mar puede acarrearlos conduciéndonos hacia los abismos de la nada. Sobre el fondo oscuro de la noche imprime a la composición la angustia de la profundidad de la noche encrudecida por la del mar. Javier Juste presenta el efectismo del tema incrementado por la plasticidad de la tormenta marítima que arrastra la nave hacia el puerto. El negro no aparece como color único. El movimiento del agua refleja el color blanco de la cresta de las olas que lo acompaña y regenera.

La vastedad de la noche se ilumina a su vez con la luz del faro. Juste ha logrado superar la contradicción que la noche ofrece encarnada por la oposición del blanco y el negro debida



Figura 9.29: Antonio Muñoz Degraín, *Noche clara en la Caleta*. 1914. Museo de Bellas Artes, Málaga

a la pérdida de toda influencia celeste tal y como ocurre en las representaciones diurnas.

Encontramos en el *Cabo de Palos* (Fig. 2.6) de *Salvador Abril* un sentido de liberación y de expansión en el tratamiento del faro. Hay una reminiscencia de fascinación hipnótica en la representación del mismo. Aparece como un momento de revelación en la oscuridad de la noche marina. El faro emite sus destellos intermitentes frente a la aridez de la extensión marina nocturna. Parece expresar bajo el fondo de la nada del mar y de la noche la promesa y la esperanza que la seguridad de la costa transmite. El faro nos aparece lejano e inaccesible dominando la austeridad y grandeza del mar. Abril manifiesta el cruce que se produce entre la plenitud de la seguridad y el vacío de la inmensidad marina.

El fuego La noche en contraste con otras materias de la naturaleza aparece como imagen expresiva. *Antonio Muñoz Degraín* utilizó este recurso para estudiar los contrastes de las cualidades de luz y color del fuego con la obscuridad de la noche. Son muchas las representaciones en las que encontramos junto al mar una hoguera. Como su *Marina* (Fig. 17.6) de 1912. Desde la peculiaridad cromática que el pintor imprimía a sus paisajes logra captar ese juego violento de materias como nos ofrece en su *Noche clara en la Caleta* (Fig. 9.29) cuya escena aparece revestida por la expresividad del sol que se esconde y la efervescencia del fuego. En esa oposición de valores contenida en el cielo rojizo y el crepitar matizado de la hoguera parece reproducir las palabras de Bachelard¹⁰⁷:

“Le feu s’extériorise, explose, se montre. La chaleur s’intériorise, se concentre, se cache.”

Continuando con el contraste de sustancias pero con otro tratamiento observamos como el pintor en su *En Magdalena* (Fig. 17.5) ofrece una representación con un contraste menos marcado. El colorido es mucho más suave y uniforme. Pasando por el fuego frío de la luna, los reflejos del agua del mar flambeante y el calor de las brasas del fuego ofrece una interpretación menos violenta remarcando la sensación de calor íntimo que el fuego emana.

De nuevo parece responder a la interpretación dada por Bachelard¹⁰⁸:

“Si tout ce qui change lentement s’explique par la vie, tout ce qui change vite s’explique par le feu. Le feu est l’ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel.”

¹⁰⁷ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l’intimité*. Paris: José Corti, 1948, pág. 52

¹⁰⁸ —, *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938, pág. 19

Muñoz Degraín aprovecha el contraste de materias y destaca el intimismo y la sensación de recogimiento que el fuego en la playa como espacio de refugio sugiere dando una imagen del mar tildada todavía de pinceladas románticas.

9.3. La sinestesia de los sentidos en la percepción del mar

Desde el punto de vista de la filosofía y de la fenomenología la percepción es la función a través de la cual se representa el objeto percibido cuya existencia depende de la percepción misma. Merleau-Ponty da un significado immanente a su noción. Es decir *la percepción sería el pensamiento de percibir*¹⁰⁹. Aplicándolo a la imagen del mar podemos decir que contrariamente al mismo mar que es un lugar en sí mismo, la percepción no se sitúa en ningún sitio. Puesto que *si estuviese situada, no podría hacer existir por sí sola las otras cosas puesto que reposaría en ella misma como lo hacen éstas*¹¹⁰. Estas afirmaciones del filósofo francés nos sirven para verificar que toda percepción se vale de los sentidos para expresarse. Apoyándonos en esta aseveración vamos a abordar la percepción del mar por los artistas valencianos teniendo en cuenta las sensaciones que los diferentes sentidos dan al mar confiriéndole corporeidad y materializándolo estéticamente. Nos apoyaremos en los conceptos analizados en nuestra primera parte. Intentaremos visualizar cómo el mar es más que una superficie y cómo su representación es sugerida por la captación de toda una serie de sensaciones visuales, auditivas e incluso táctiles y olfativas que dan forma a su figura. La afirmación de Merleau-Ponty da consistencia a nuestra orientación¹¹¹:

“La vision, le touche, l’audition sont autant de manières d’accéder à l’objet.”

Hemos encontrado en la imagen del mar de los pintores escogidos toda una serie de asociación de ideas que permiten expresar los sentimientos que el mar provoca. La utilización de los sentidos para generar imágenes del mar creará una red de correspondencias entre los mismos jugando un papel clave en la comprensión e interpretación de su imagen. Partiremos de la visibilidad de su agua y de la observación de su inmensidad desde los diferentes puntos de vista que ofrece su observación. Seguidamente nos remitiremos a la capacidad sonora y móvil de su materia. Ambos sentidos serán valorados desde su interrelación sin olvidar la presencia del contacto olfativo y táctil que la personalidad del mar evoca y que entremezclados se convierten en fuente inagotable de impresiones y emociones para la sensibilidad de nuestros artistas. Sin duda la mezcla de sensaciones comentadas, sentidas como propias, permiten aproximarse a la realidad del mar representado. Aparecen como una vía de acceso a su lectura. Esta sinestesia universaliza su imagen y su materialidad.

9.3.1. La sensación visual

Partiendo de que lo visible existe sobre el mundo visto y de que la percepción testimonia la voluntad de colmar la apertura entre el yo personal y el mundo, estableciendo un flujo afectivo, consideramos a la mirada como el vector privilegiado que nos dirige hacia el mundo. Se afirma como medio de suturación de rupturas y de reabsorción. Ver significa a la vez tener consciencia con el mundo y tener la capacidad de recrearlo por la consciencia. Consideraremos

¹⁰⁹Ver la cita original en Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág. 47

¹¹⁰Ibíd.

¹¹¹Ibíd., pág. 87

la experiencia visual del mar desde el punto de vista de la fenomenología de la sensación: Como un modo de ser. La imagen del mar sólo podrá ser entendida desde la participación del sujeto como signo de identidad subjetiva. Nos centraremos en nuestro análisis en la transposición de sentimientos que nuestros artistas desplazaron al mar. Este enfoque nos permite demostrar las interrelaciones de sentidos implicadas en la percepción del mar que plasmaron. Vemos que en sus obras se multiplican signos concretos tanto físicos como espirituales de ese deseo por traducir su unión con el mar que contemplaron desencadenando una intensificación de sensaciones.

Posición

Hemos constatado la diferencia perceptiva del mar según el punto de vista adoptado en su contemplación. Los pintores valencianos de la época abordaron su observación desde puntos muy variados aportando con ello diferentes connotaciones a su concepción tanto a nivel compositivo como valorativo. Para Merleau-Ponty¹¹² el objeto observado es siempre el mismo sólomente varía la orientación y la distancia de su visión¹¹³:

“Pour chaque objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il ya une distance optimale d'où il demande à être vu, une orientation, pour laquelle il donne davantage de lui-même; en deçà et au-delà, nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut, nous tendons alors vers le maximum de visibilité et nous cherchons comme au microscope une meilleure mise au point.”

Buscando las posibilidades que la visión del mar ofrecía los artistas valencianos del período buscaron la complicidad existente entre la mirada y el mar convirtiéndolo en un atractivo motivo estético. Los cuadros del momento representan un mar que siendo el mismo cambia de apariencia en función de la mirada y del punto de vista de observación adoptado por sus pintores estableciendo de esta manera una relación de armonía interna entre ambos¹¹⁴:

“Le regarde enveloppe, palpe, épouse la chose (...) comme s'il était avec elle dans un rapport d'harmonie pré-établie.”

El mar en sí mismo no es una imagen arquetípica, contiene en sí una experiencia propia que debe leerse vinculada tanto a la de otros elementos ligados a su figura como lo son el cielo y la tierra como al vacío de su ser en alta mar. En base a esta reflexión establecemos dos vías en la interpretación de su imagen por los artistas aquí tratados.

Mar y cielo La lectura del mar es indisoluble de la del cielo que la cubre. La interacción de la superficie celeste sobre la superficie marina condiciona la consistencia de su imagen. Hay una especie de desdoblamiento en su visualización e interpretación. La imagen del cielo que se refleja en el agua del mar además de proporcionarle materialidad cromática adquiere idénticas características valorizantes. La prominencia o no de cielo en la visión del mar condicionan su interpretación compositiva. La dialéctica entre el cielo y la tierra es tema común entre los pintores del mar. Hemos ya estudiado la conexión existente entre ambos. Sin el reflejo del cielo el mar no sería lo que es. Y es que éste que es extensión, inmensidad y profundidad juega con el cielo que representa a su vez amplitud, altura y elevación. El cielo servirá de seno tanto para la tierra como para el mar. Jules Michelet refiriéndose a su influencia decía¹¹⁵:

¹¹²MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, pág. 347

¹¹³Ibid., pág. 348

¹¹⁴—, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 173

¹¹⁵Jules MICHELET, *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, pág. 70

“La courbe infiniment compliquée qu’elle décrit exprime les forces, les influences diverses qui agissent sur elle, témoigne de ses rapports et des ces communications avec le grand peuple des cieux.”

Desde su infinitud será mar y expresión de la materialidad de sus ser. Los pintores valencianos hábilmente jugaron con esta superposición. Nuestros pintores supieron entender la personalidad del cielo y su relación con el mar. Uno de los valores claves del cielo radica en su dinamismo. Como espacio dinámico que cambia a cada momento ofrece la posibilidad de la instantaneidad convirtiéndolo en un recursopreciado para los artistas.

Este cielo puede estar habitado tan sólo por el sol intenso como cubierto por las nubes y sus derivados. *Sorolla* en su *Mar de Jávea* (Fig. 9.25) de 1905 muestra como el sol salpica por todos lados invadiendo con su fuerza todo lo que circunda. Pero el mismo mar puede estar compuesto de nubes como *Ferrer Calatayud* preludia en su cuadro *Nublado* (Fig. 2.9), rodeado por la bruma o bañado por la noche. Sea el estado que sea interferirá en las condiciones del mar que circunda. Su profundidad tildada de azul que como Bachelard califica¹¹⁶:

“Eveille un narcissisme spécial, le narcissisme de la pureté, de la vacuité sentimentale, de la volonté libre.”

Ese sentimiento de vacuidad y de voluntad de libertad encandilará a los pintores que tratamos. La mayoría de ellos reconocerán en su calidad azul su verdadero rostro. Y encontrarán en las escenas de alta mar campo abierto para demostrarlo. Fueron sobretodo los cuadros de naufragios y de viajes los que adoptaron este tipo de representación siendo *Rafael Monleón* su representante más fiel. A pesar de que gran parte de su obra se dejó llevar por el determinismo técnico del detalle debido a su papel como retratista naval observamos que la calidad de los cielos y del mar plasmados no dejan de perder la fuerza de su cualidad estética.

Así lo demuestra su *Goleta Cruz Brasil* (Fig. 9.30) que desde la temática de naufragio nos transmite la sensación de vacío del alta mar mostrando la movilidad de sus aguas influidas por la acción de un cielo portador de tormenta. Su *Fragata Sagunto* (Fig. 9.31) resulta también evocadora. En su superficie a pesar de las nubes o las neblinas que lo cubren domina su profundidad azul que es su estado más puro. Y él mismo es quien da consistencia a su materia.

Los pintores valencianos supieron descubrir la belleza del cielo en contacto con el mar. Y se dejaron encandilar por su color intentando entender todas las coloraciones y formas que el cielo les ofrecía. Y vislumbraron a su vez la dificultad de reproducirlo porque el mismo tiene como propiedad común que no puede imitarse con los medios humanos. Siempre que se le intenta reproducir sobre un lienzo se plantea un verdadero desafío. Mayor si es junto al mar. Físicamente es la luz solar quien le imprime color y es el éter quien le proporciona su espacio. En ocasiones extrapolaron los elementos que pueblan el cielo como son las nubes tomándolas como agentes que proporcionan movilidad y color al mar. *Sorolla* en sus apuntes nos dejó ejemplo de ello como en su *Estudio de Nubes* (Fig. 1.11). Se les dieron lecturas distintas pero siempre reconociéndolas como elemento de movilidad. Hubo en su propósito de pintarlas el deseo de fijar sus formas instantáneas.

Monleón en su *Puerto de Valencia* (Fig. 9.33) inspirado en las composiciones holandesas de los marinistas del siglo XVII nos muestra un cielo sereno salpicado por el movimiento de las nubes que imprimen colorido al mar en que se reflejan. En cambio *Sorolla* en su *Mar de Tormenta* (Fig. 9.32) expresa su opacidad movimentada imprimiendo energía al mar representado.

¹¹⁶Gaston BACHELARD, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943, pág.195



Figura 9.30: Rafael Monleón y Torres, *Goleta Cruz corriendo un fuerte temporal en las costas del Brasil el 10 de junio de 1857*. 1886. Museo Naval, Madrid



Figura 9.31: Rafael Monleón y Torres, *Fragata Sagunto*. Museo Naval, Madrid



Figura 9.32: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar de tormenta*. Valencia. 1899. Fundación Museo Sorolla, Madrid



Figura 9.33: Rafael Monleón y Torres, *Puerto de Valencia*. 1893. Palacio de la Moncloa. Madrid



Figura 9.34: Joaquín Sorolla y Bastida, *Barcas al sol poniente*. 1904. Fundación Museo Sorolla, Madrid

El cielo mediterráneo que rodeó a nuestros pintores constituyó un inagotable manantial de sensaciones para sus ojos. El azul de las claras mañanas de primavera que encandiló a Ferrer Calatayud en su *Amanecer* (Fig. 14.10), el rojo anaranjado de los crepúsculos como Sorolla nos presenta en su *Barcas al sol poniente* (Fig. 9.34) les hicieron deleitarse, poetizar e investigar una y otra vez sobre el tema.

El cielo que nos presentaron fue tan pronto azul ultramar como rosado, blanquecino o de un delicado azul celeste, engalanado con nubes en forma de copos o despejado. Demostraron que la variabilidad de esta imagen es tan grande que nunca se reproduce exactamente. Saliendo sus colores de una paleta rica e inspirada en situaciones diversas como el colorido de una puesta de sol o del arco iris. Demostraron que la belleza del cielo no es más que el resultado de la interacción de la luz del sol con la atmósfera. Por eso aprovechando esta relación encontraron en los fenómenos atmosféricos una amplia red de sensaciones que plasmaron en sus cuadros.

Mar y tierra La dialéctica del mar y la tierra puede expresarse desde dos interpretaciones diferentes: Teniendo en cuenta la materialidad de sus elementos y desde la perspectiva de Bachelard¹¹⁷ encontramos que el encuentro entre mar y tierra se comprende desde la oposición de la firmeza y resistencia de ésta última y la permeabilidad y evaporación de la otra. Estas dos cualidades se visualizan en dos tipos de imágenes:

¹¹⁷Para Gaston Bachelard la distinta naturaleza de la materia de los elementos se manifiesta diferentemente ofreciendo imágenes diversas. Entre los diversos estudios realizados por el autor ver los relativos a los cuatro elementos fundamentales Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942; —, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*; —, *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938; —, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1947



Figura 9.35: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar y rocas de San Esteban. Asturias*. 1903, Fundación Museo Sorolla, Madrid

Confrontación

La imagen de confrontación del agua con la resistencia de la tierra será representada por las rocas y arrecifes. En su relación con el agua del mar la dureza e inmutabilidad de la tierra se asociará evidentemente con la idea de seguridad y firmeza¹¹⁸:

“... Avec la substance de la terre, la matière apporte tant d’expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu’on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l’intimité de la matière. Comme le dit Baudelaire : “Plus la matière est, en apparence positive et solide, et plus la besogne de l’imaginaire est subtile et labourieuse”.”

La apreciación de la costa transformará la percepción negativa de los arrecifes y las rocas que pasarán de ser vistos los causantes de las desgracias en el mar para transformarse en elemento de interés estético. Su poética se centrará en la dicotomía de confrontación entre materias pero desde su aspecto positivo. Los pintores el mar valencianos captaron su belleza y la reflejaron en sus producciones como observamos en el *Mar y Rocas en de San Esteban. Asturias* (Fig. 9.35) de Joaquín Sorolla.

En comparación con el agua del mar su proyección imaginativa es menor. Esta siendo más sutil e inaccesible se abre a un campo imaginativo mucho más rico.

¹¹⁸ BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l’imagination de la matière*, pág. 2



Figura 9.36: Antonio Muñoz Degraín, *Refugio de Piratas*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

Pero sus formas y vegetación diferente, sus componentes minerales y sus colores, la relación establecida entre el cielo y la luz y el agua les proporcionaron una amplitud de imágenes que supieron interpretar desde sus posiciones personales como Sorolla manifiesta en este cuadro. Todo ello conllevó a nuestros artistas a descubrir la poética de la geología. Ya sean arrecifes abruptos y escarpados en donde la relación establecida con el mar es violenta. Ya sean grutas marinas que nos llevan a los espacios más recónditos y desconocidos aproximándonos casi a las profundidades marítimas. El tema será explotado por las posibilidades estéticas que conlleva. *Antonio Muñoz Degraín* gran enamorado de la conformación y de la orografía del paisaje de montaña se interesó también por esta temática en relación con el mar. En su cuadro *Refugio de piratas* (Fig. 9.36) recoge esta temática. Trata el tema desde la fantasía y la subjetividad cromática que le caracterizaban interesándose por el juego de los reflejos y colores en el agua.

La gruta y la caverna pertenecen a la misma categoría de refugio. *Salvador Abril* en su cuadro *Cueva Misteriosa* (Fig. 12.7) traduce la belleza de estas conformaciones. La luz filtrada en el interior de la cueva parece casi líquida proporcionando una cadencia cromática espectacular en donde los azules, verdes y burdeos inundan la imagen.

El mismo Abril nos relataba tras haber estado de excursión por Jávea y los alrededores la percepción que tuvo ante el colorido de estos lugares culminando con la realización de la obra mencionada¹¹⁹:

“En todo lo que íbamos viendo, admirábamos la grandiosidad de la naturaleza y los efectos producidos por los elementos.”

Quedó encandilado por el cromatismo del lugar¹²⁰:

“Los días sucesivos los dedicamos a mis apuntes. (...) Separándonos algún tanto de las orillas, podíamos admirar con los prismáticos las cuevas que existen en ellos a elevadas alturas, examinando perfectamente sus estalactitas y estalacmitas, las que, combinadas con el musgo, formaban un conjunto encantado, hermoso aún más con el revoloteo de algunos halcones que iban en busca de caza (...) Hay que admirar aquellas tonalidades. El morado únese al azul nacarado de la línea de sus aguas. Las estalactitas, verdes, contrastan con las concavidades oscuras, en donde chispean tonos metálicos (...) Producto de esta excursión fueron varios cuadros, entre ellos, «La Cueva Misteriosa»”

Síntesis

La imagen de síntesis de la sustancia e interacción de ambas materias se situará en la orilla de la playa. La línea de demarcación que separa a ambas se presentará bajo la forma ambivalente de dos elementos contrarios pero que se unen y complementan creando un nuevo lugar de intersección en donde domina el componente terrestre pero dulcificado por la acción del agua¹²¹:

“La dialéctique du dur et du mou commande toutes les images que nous faisons de la matière intime des choses (...) Dur et mou sont les premiers qualificatifs que reçoit la résistance de la matière, la première existence dynamique du monde résistant (...) Mais dans l'ordre de la matière, le oui et le non se disent mou et dur. pas d'images de la matière sans cette dialéctique d'invitation et d'exclusion, dialéctique que l'imagination transposera en d'innombrables métaphores, dialéctique qui s'inversera parfois sous de curieuses ambivalences. . .”

En su *Marina con Montes Rafael Monleón* (Fig. 9.37) muestra el concepto. La interacción de ambas sustancias convierten a la orilla como imagen de gran potencialidad estética. Aparece como lugar que participa de las características de ambos elementos.

Aún teniendo predominio la sustancia terrestre, el agua del mar es importante dotando a la tierra representada por la arena de valores relacionados con la dulzura de la sustancia acuática¹²²:

“On est bien obligé de convenir qu'avec la terre molle on touche un point sensible de l'imagination de la matière. L'expérience qu'on en prend renvoie à des expériences intimes, à des rêveries refoulées. Elle met en jeu des valeurs anciennes, des valeurs qui sont aussi bien anciennes pour l'individu humain que pour l'espèce humaine.”

¹¹⁹Salvador ABRIL BLASCO, *Recuerdo de mis excursiones: impresión del viaje por comarcas de España*. Valencia: Imp. Sanchis y Torres, 1915, pág. 12

¹²⁰Ibid., págs. 16, 23 y 38

¹²¹BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, pág. 18

¹²²Ibid., pág. 133



Figura 9.37: Rafael Monleón y Torres, *Marina con montes al fondo*. Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

El pintor nos ofrece una panorámica en la que se muestra esa clara demarcación entre tierra y agua remarcada por los montes y las rocas que la rodean y por la síntesis entre la arena y el mar.

En ocasiones la síntesis de ambas sustancias adquiere el valor de comunicación. Muchas escenas de puertos tienden a remarcar el espacio de contacto y de apertura bidireccional que supone el límite entre el mar y la tierra. Este sentido aparece representado en otras dos obras del marinista Varadero (Fig. 9.39) y *Entrando en el puerto* (Fig. 9.38). En ambas el puerto es visto desde su relación con la tierra. Destacando la disposición de la tierra que representada como una especie de lengua actúa como lazo de unión con el mar. Estos dos ejemplos se separan de otros tantos puertos que Monleón realizará en donde el protagonismo lo tendrán las naves y la actividad portuaria.

La orilla aparece también como campo imaginativo. Llevando inscrita en su imagen valores de ambos elementos. La playa será vista como punto de encuentro y de interiorización. Ignacio Pinazo además de su interés en captar los cambios y matices de luz y color del mar y la tierra estableció una conexión casi cósmica con ambos. En su *Playa* (Fig. 9.40) nos ofrece una sintetización interiorizada de ambos elementos. La escena nos aparece como una imbricación íntima entre los personajes y la unificación del encuentro entre la sustancia terrestre y marítima. Esta dialéctica ayuda a estructurar el mar en relación con la tierra. Adquiere un significado propio y marca la interpretación de su imagen.

En sus escenas de playa domina la linealidad, la armonía y la tranquilidad. Se interesó en transcribir ese sentimiento en la mayoría de sus imágenes como en su *Playa con cabaña* (Fig. 9.41) en donde refleja la poesía del encuentro de la materia terrestre representada no sólo por la arena sino también por los pequeños haces de hierba y la cabaña acogiendo calmadamente la llegada del agua del mar.



Figura 9.38: Rafael Monleón y Torres, *Entrando a puerto*. Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia



Figura 9.39: Rafael Monleón y Torres, *Varadero*. Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia



Figura 9.40: Ignacio Pinazo Camarlench, *Playa*. s.f. Colección particular

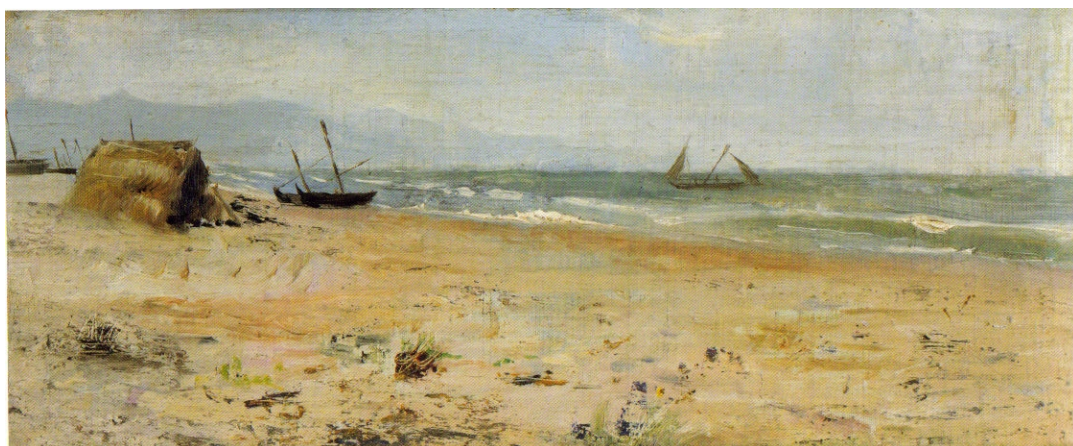


Figura 9.41: Ignacio Pinazo Camarlench, *Playa con cabaña*. s.f. Casa-Museo Pinazo, Godella



Figura 9.42: Joaquín Sorolla y Bastida, *Chicos nadando*. 1905. Fundación Museo Sorolla, Madrid

En esa experiencia de fusión con la naturaleza es cuando aparecen las sensaciones táctiles. El baño, los pies ahondando en el agua para retener el instante del arribo del mar será captado por nuestros artistas. *Sorolla* es su más fiel representante. Son diversas las instantáneas que nos dejó. Como *El baño* (Fig. 9.42)

Se asiste a un quietismo de la sensación. El pintor parece demostrar que el contacto visual no basta para establecer una continuidad entre el micro y el macrocosmos. La experiencia del baño es una experiencia directa y física. Las sensaciones auditivas se unen acabando en la ósmosis entre el mar y el personaje. Hay una especie de victoria del ser sobre la temporalidad del mar creando una sensación de plenitud. La empatía que se produce procede del intercambio de esa síntesis de sustancias y de sensaciones. *Pinazo* también recogió el tema desde la poesía que caracterizaba a su técnica. Lo observamos en su *Marina* (Fig. 9.43) del Museo San Pío V.

La interpenetración de la influencia táctil del agua, *Pinazo* la interpreta apoyándose en el universo cargado de vibraciones que el mar en relación a la orilla del mar comporta. El yo del pintor ya no es un simple observador exterior de las cosas, la mirada no se queda en la orilla, ni en la superficie. Es algo más. Es una experiencia sinestésica consolidada a través de la transformación de las sensaciones visuales en táctiles. Se accede a la “*détemporalisation des états de grande rêverie*” que Bachelard¹²³ aludía, permitiéndonos escapar a las contingencias y a nuestras propias limitaciones. El filósofo así lo explicitaba¹²⁴:

“Les états qui sont ontologiquement au-dessous de l'être et au-dessus du néant.

En ce cas s'amortit la contradiction de l'être et du non-être.”

¹²³Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960, pág. 95

¹²⁴*Ibid.*

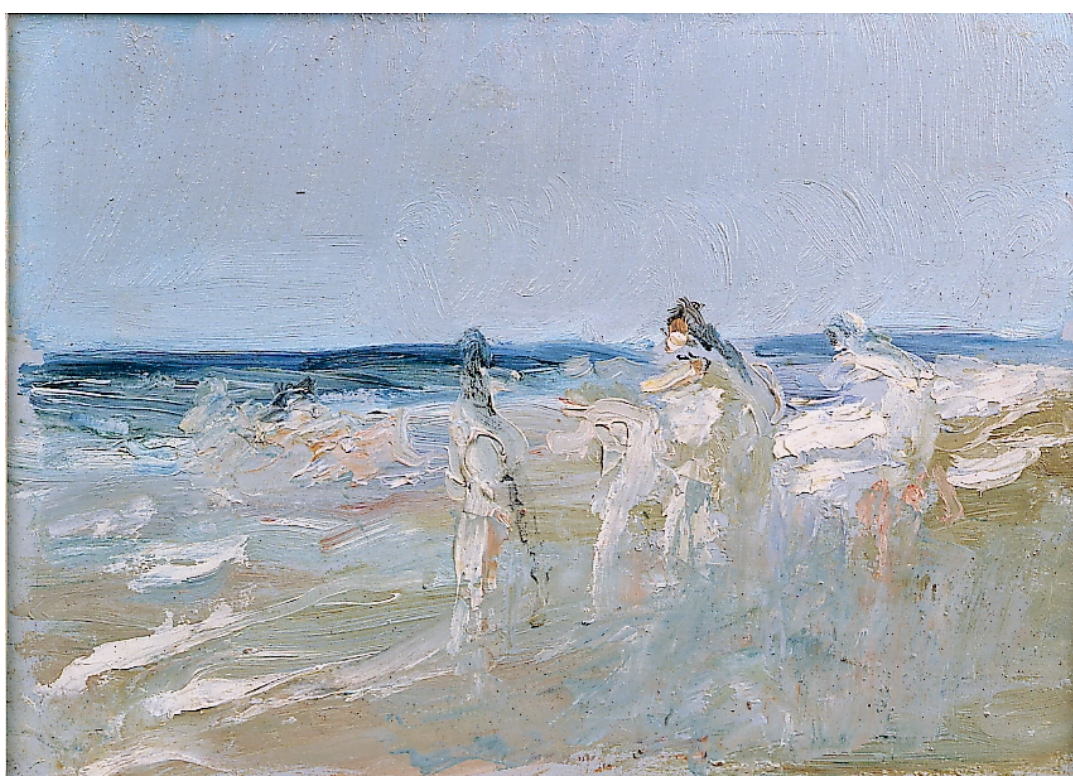


Figura 9.43: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

9.3.2. La escucha del movimiento

Constatamos que la expresividad de la naturaleza se manifiesta mejor a través de lo sonoro que de lo visible. El sonido como hemos estudiado confiere al mar gran parte de su fuerza expresiva. El sonido que su ser transmite se separa ganando por sí solo independencia y consistencia expresiva. Jules Michelet remarca su potencialidad sonora aduciendo¹²⁵:

“Bien avant de voir la mer, on entend et on devine la redoutable personne.
D’abord, c’est un bruit lointain, sourd et uniforme. Et peu à peu tous les bruits
lui cèdent et en sont couverts.”

Su lectura se hace interrelacionada con otro de los conceptos estéticos que la definen: Su movimiento. Este es quien da forma y voz a su materia. Los pintores valencianos del mar se inspiraron en ambos componentes estéticos como vía de acceso a su imagen. El sonido de su movimiento y de los elementos de la naturaleza que en él interfieren dan voz a su presencia vehiculando las sensaciones probadas ante su ser. Sus imágenes permiten ver y sentir la temporalidad de la densidad de su substancia. Es decir encontramos en el sonido del mar, entendido como medio de acceso perceptivo, un movimiento de descenso interiorizado que nos lleva hasta ese más allá existencial que es la confusión simbiótica del ser con el paisaje. Ello nos recuerda las palabras de Bachelard ¹²⁶:

“La profondeur du temps est concrète, concrètement temporelle.”

Partiendo de este punto de vista adoptaremos un enfoque metafísico en su lectura. Abordaremos la interpretación del mar de nuestros pintores desde esta óptica. Las sensaciones auditivas y de movimiento que reconocerán en el mar crearán un estado de ósmosis entre su ser más íntimo y el mar contemplado constituyendo de esta manera su poética. Tomaremos como eje explicativo la noción de repetición y ritmo. Su concepto será el punto que unifique tanto la percepción de movimiento y como la de sonido condensando su sentido y su percepción estética en una experiencia unívoca.

La fuerza del movimiento

La poética del mar está claramente vinculada a la de su movimiento y a la del viento. Los pintores valencianos supieron ver la particularidad de este elemento invisible que da forma, sonido y color al espacio del mar. Condideraremos como agente de su movilidad y de su sonoridad al viento. Su interpretación tomará en cuenta dos puntos de vista:

Como viento rotativo condiderado como ciclo de vida y significando caída y fracaso. Desde esta orientación su imagen se transformará en fuerza sin piedad, acelerando el tiempo vertiginosamente y desencadenando imágenes relacionadas con la furia y la destrucción.

Como viento lineal representando el transcurrir del tiempo y adquiriendo los valores de tonicidad y de vitalidad.

Ambas vinculadas a su cualidad sonora perceptiva determinarán los dos tipos tradicionales y opuestos de mar: El de las tormentas y naufragios y el de la plenitud y tranquilidad.

¹²⁵MICHELET, *La mer*, pág. 46

¹²⁶BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, pág. 98

El viento como amenaza El viento transformado en tormenta¹²⁷ enriquece la figura del mar confiriéndole nuevos componentes expresivos a su imagen. La furia de su fuerza da gran dinamismo a su representación. El combate con el mar incita a que el hombre se implique en el mismo desde sus más recónditas fuerzas. Esta actitud favorece el imaginario de los artistas que han querido representarlo tildándolo en ocasiones de elementos épicos en su forma como en su sentido. Y es que el cataclismo marítimo nos recuerda al diluvio bíblico. Por eso la fuerza y el furor del mar en su versión de tempestad minimiza al máximo a quien se bate contra ella. Hay una equiparación entre la furia del mar y la metaforización de la cólera divina desde la época del diluvio. Esta idea ha quedado inscrita en el imaginario de la humanidad y se repite en la historia de la representación del tema. En muchas de las representaciones hechas del tema hay una evocación de los signos del fin del mundo descrita en los textos bíblicos. La interpretación de la tempestad como ruptura en el sentido que irrumpe violentamente en el curso natural del mar es recogida por los marinistas puros valencianos. El concepto que imprimirán a sus imágenes será todavía el romántico. Su motivo iconográfico será visto como visualización del caos de la materia y de la energía del mar. La tempestad les servirá como reflexión ante la capacidad de volver visible la invisibilidad de la fuerza del viento y sus derivados transmitiendo la movilidad del mar. Los pintores aquí tratados valiéndose del mar abierto e ilimitado recogerán la temporalidad natural del mar adaptándola a las metamorfosis que la fuerza del viento imprime en su figura cambiando la percepción de su imagen. La cólera del mar es sinónimo de dinámica y energía. Representa la lucha entre el hombre y la naturaleza. Hay un deseo enraizado en el interior del hombre de combatir y vencer al mar. Y este combate viene de la necesidad del hombre de provocar a la naturaleza.

En sus cuadros de naufragios *Salvador Abril* transmitió este concepto. Dentro de la concepción romántica del tema pero con un tratamiento estilístico más naturalista consigue reproducir el movimiento del mar en su estado más dramático. La cólera esencialmente se da entre el hombre y la naturaleza y en su movimiento del uno contra el otro. Es una energía y una dinámica que llevan implícitas que desembocan en el aspecto evocador y creativo de la representación. *Naufragio del Reina Regente* (Fig. 12.3) del pintor prelude lo dicho. Sin la cólera no habría descubrimiento. La existencia de esa confrontación permite al hombre descubrirse a sí mismo. La aspiración del hombre hacia lo absoluto refleja la intención de eliminar las fronteras que le separan del mar. Abril como otros tantos marinistas del momento se sentirá atraído por los valores opuestos que en la representación de una tempestad marina aparecen. La unión de otros elementos como las nubes que se rompen, los rayos crean la figuración del tema y conectan su sensación visual con la sonora. Pero el viento como amenaza no sólo fue temática neorromántica de escenas de naufragios y de dramaturgia humana. Casi extrapolando a la tempestad como variante iconográfica individual muchos pintores se detuvieron en la poética misma de la acción de los vientos percibidos no como una serie ordenada y lineal de movimientos sino como la representación de la virulencia rotativa de su acción. Dedicaron su esfuerzo a captar las variaciones naturales del viento sobre el mar bajo los efectos de la tormenta. *Salvador Abril* (Fig. 9.44) desde una óptica diferente y desde la playa en su *Turbonada* reproduce fielmente el significado activo del viento sobre el mar. En donde la oposición de un cielo límpido y tranquilo con otro cubierto por la presencia de las nubes amenazadoras marca la imagen.

Todavía más elocuente *Joaquín Sorolla* desde la rapidez en la captación de la instantaneidad que le caracterizó logra reproducir la dinámica del mar amenazado por una tormenta poetizando los elementos que intervienen en su acción. Su cuadro de 1908 *Tormenta sobre el mar en San Sebastián* (Fig. 9.45) así lo ilustra.

¹²⁷Enfocamos introductoriamente el tema dado que posteriormente analizaremos desde el concepto de infinito su significado



Figura 9.44: Salvador Abril Blasco, *Turbonada*. Museo de la Ciudad. Valencia



Figura 9.45: Joaquín Sorolla y Bastida, *Tormenta sobre el mar*. *San Sebastián*. 1908. Colección particular. Madrid

El pintor cautiva la mirada del espectador recogiendo la belleza espectacular del mar enaltecido. El conjunto de líneas, de formas y volúmenes vuelven visible la alternancia entre el plano horizontal y vertical de la composición. El pintor valenciano juega también con las posibilidades cromáticas que la tormenta ofrece al paisaje describiéndonos los innumerables matices de luces y tonalidades creadas por la escena. El mismo describe de esta manera la capacidad de captar lo móvil¹²⁸:

“Me sería imposible pintar despacio al aire libre, aunque quisiera... No hay nada inmóvil en lo que nos rodea. El mar se riza a cada instante; la nube se deforma, al mudar de sitio (...) Pero aunque todo estuviera petrificado y fijo, bastaría que se moviera el sol, que lo hace de continuo, para dar diverso aspecto a las cosas ... Hay que pintar deprisa, porque ¡Cuánto se pierde, fugaz, que no vuelve a encontrarse!”

Lo móvil contra lo estático La sonoridad del agua puede ser percibida de diferente manera cuando se opone violentamente a otros elementos fijos y estables. El contacto con los mismos imprime expresividad sonora y visual a su imagen.

Lo natural En primer lugar la confrontación entre el estado estable y el móvil se halla en elementos pertenecientes a la misma naturaleza. Desde el punto de vista visual y de la imaginación de la materia hemos estudiado su relación. Desde su consistencia y su estabilidad física la materialidad de las rocas y de los arrecifes puede interpretarse desde un doble significado:

Por un lado representa una cierta hostilidad y peligro para el que viene del mar. Las imágenes vinculadas a esta connotación son las relacionadas con los naufragios¹²⁹. *Rafael Monleón* explotó el tema en muchas de sus primeras obras. En *Puerto de Laredo* (Fig. 9.46) expresa con gran efectividad el contraste entre la fuerza enaltecida de las olas del mar con la estabilidad grandilocuente de los arrecifes de la costa.

Por otro gracias a la dureza y la firmeza proporcionan al hombre una cierta confianza en su materia y le dan seguridad. Las escenas de naufragios observadas desde la tierra serán su imagen más tradicional. La encontramos en el cuadro de *Monleón Naufragio en las Costas de Asturias* (Fig. 11.24) que desde una concepción sublime muestra la tranquilidad del contemplador desde las rocas de la costa a salvo de la fuerza intempestuosa del mar que rompe violentamente y expresada de manera grandilocuente contra ellas.

Lo artificial El encuentro entre lo fijo y lo móvil puede darse también entre elementos no pertenecientes a la naturaleza. Faros, diques y rompeolas aparecen como motivos iconográficos más frecuentes. *El Faro de Calais* (Fig. 9.27 de *Monleón* o *El rompeolas en San Sebastián* (Fig. 3.4 de *Sorolla* desde estilos diferentes ponen de relieve lo móvil con lo estático facilitando de esta manera la visualización tanto del movimiento como del sonido del mar. Lo vivo contra lo inerte juega de nuevo como valor doble en donde lo móvil e inseguro de las olas encuentra su opuesto en lo firme y seguro de las construcciones.

¹²⁸Citado en Blanca PONS-SOROLLA, *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2001, pág. 233

¹²⁹Analizaremos con detalle su significación a lo largo de este estudio



Figura 9.46: Rafael Monleón y Torres, *Puerto de Laredo*. 1883. Museo del Prado, Madrid

La revelación de lo táctil La linealidad de la brisa marina, su murmullo cristalino aporta vitalidad a su imagen confiriéndole un sentido positivo. Los pintores trataron remarcar la fuerza de la invisibilidad del viento sobre el mar constatada a través de su desplazamiento por su superficie. Su acción mueve a los barcos, a las nubes que le dan color e incrementan la percepción de su movilidad, a los olores sentidos y a las olas. Su acción sobre el mar actúa como elemento intermedio entre el espacio y el tiempo. El viento da corporeidad a la masa física del mar estableciendo una relación íntima con los elementos que la pueblan. Su belleza está condicionada tanto a sus propios valores como a la interiorización que de los mismos se haga. Es la comunicación e interconexión que antes nombrábamos entre la interiorización del mar y su exterior la que lo logra.

Para los pintores valencianos del momento se convertirá en ejemplo de la transformación visual y material en espiritual de la creación artística. La ampliación y la profundidad de las experiencias estéticas se sedimentan en el espíritu subyacente para posteriormente materializarse en emoción. La función estética de la creación por lo tanto proviene de esa agitación interior que la imagen del mar nos produce. Su belleza se esconde en el efecto que ese sedimento espiritual comunica. El mar por lo tanto se personifica desde su subjetividad en todo un conjunto de emociones que le dan vida y que se balancean entre la ambigüedad de su interpretación. La misma personalidad contradictoria del mar ofrece una sensorialidad polivalente de su figura. Los sentimientos que su imagen preludia deben leerse desde su paradoja. Todo en el mar tiene una duplicidad. Su personalidad se sustenta en un juego de contrarios que en sí mismo se reunifican. Nos hemos remitido solamente al juego de fuerzas alternativas que concentradas en dos tipos de emoción: El miedo y la libertad. Una de las visualizaciones más evidentes de su presencia como sinónimo de libertad es la fuerza que el viento imprime a los barcos de vela. *Rafael Monleón* como gran experto en construcción naval reflejó en muchas de sus composiciones ese poder de acción del viento. Nos llama la atención su cuadro *Remos*,

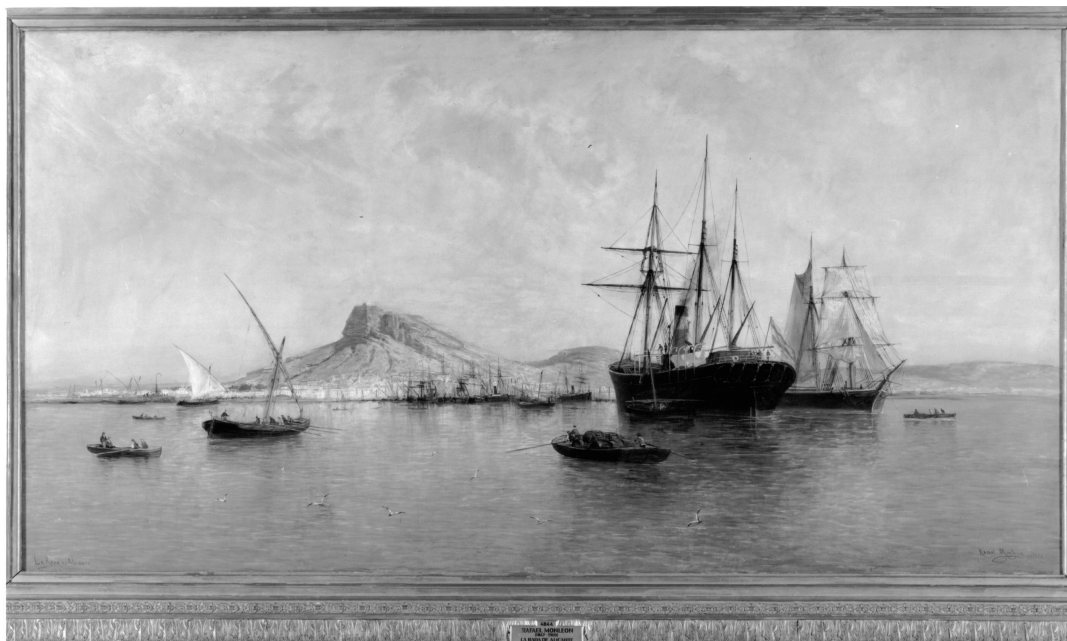


Figura 9.47: Rafael Monleón y Torres, *Rada de Alicante*. 1881. Museo Naval, Madrid

velas y vapor (Fig. 11.18). Parece que el pintor quiera remarcar la diferencia entre los tres tipos de embarcación representadas. Las fuentes de energía necesarias para su movimiento son diferentes. Aparecen así: La fuerza utilizadas la humana del remo, la natural de la vela y la artificial creada por el vapor. Parece evocar el significado que el barco tuvo en el siglo XIX. El vapor aparece como materialización del progreso, como triunfo sobre la fragilidad e inseguridad del velero¹³⁰. La llegada de este nuevo tipo de transporte aunque estéticamente con menos belleza es sinónimo de eficacia. En la época en que Monleón pinta el cuadro aparece como el triunfo de la Revolución Industrial y sus avances. El viaje por vela está intimamente relacionado con la fuerza del viento. Pero la dialéctica¹³¹ que establece con él se apoya también en saber manejar el viento y posicionar la nave sobre el mar. El viento no sólo da movimiento y fuerza al velero sino que condiciona su ubicación sobre la superficie marina. Puede ser peligro como hemos visto pero también energía como en este caso representa Monleón. En muchas otras representaciones el pintor supo reflejar la inmovilidad creada por la ausencia de viento colocando a las embarcaciones representadas al abrigo de su fuerza como es el caso de *Rada de Alicante* (Fig. 9.47) en donde los barcos refugiados en la bahía permanecen inertes y estables inscritos en un mar apaciguado.

La presencia reveladora del viento fue plasmada también por *Sorolla* que en su ánimo por captar sensaciones transmitió admirablemente el paso del viento en contacto con las velas de los barcos.

El cuadro que le valió el premio en París en 1895 *Vuelta de la pesca* (Fig. 9.48) refleja detalladamente el movimiento de las vela de la barca. Otras tantas veces encontramos el mismo detalle singularizado como es el caso de su *Playa de Valencia* (Fig. 9.49) de 1900.

¹³⁰Ver Monique BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, pág. 525

¹³¹Ver Kosme de BARAÑANO (Com.), *La mar de arte. Art Galore*. Institut Valencià d'Art Modern, del 15 de noviembre 2005 al 8 de enero 2006. Valencia: IVAM, DL 2005, págs. 57-58



Figura 9.48: Joaquín Sorolla y Bastida, *Vuelta de la pesca*. 1895. Musée d'Orsay, Paris

Y si la escena contiene la figura humana los personajes representados perciben también la caricia del viento a través del movimiento de su ropa. Y es que a las sensaciones visuales se añaden las auditivas. Sorolla fue un gran maestro. Pérez de Ayala preguntándose sobre la capacidad de pintar el sonido o el viento decía¹³²:

“El viento, como el silbido, es invisible en sí: pero es visible en sus operaciones. El viento, por tanto, es omnipotente; hincha e impulsa la vela, peina en rizos el mar, modela la nube ingrávida, despeina la cabellera femenina, flamea las vestituras, o bien las ciñe y ajusta a la forma desnuda y escultórica.”

El sonido del mar ya no es el ensordecedor de las tormentas sino que se pasa a la cadencia relajada de su movimiento que hace entrar al espectador en una especie de letargo interior. Ese movimiento repetitivo y calmado del mar fue reproducido a través de la mirada interiorizada de *Pinazo* que nos dejó como revela su cuadro de 1880 *En la playa* (Fig. 9.50).

La fuerza del silencio

El movimiento repetitivo del mar, con su ritmo idéntico imprime monotonía a su percepción creando una lectura codificada de su lectura. La abstracción sonora que dicho movimiento infiere al mar, logra individualizar su sonido dándole independencia y haciendo surgir imágenes del mismo materializadas en su experiencia auditiva. El mar aparece como fuente de emociones y de sensaciones. La visibilidad de las olas y de los agentes que dan vida a la

¹³²Ramón Pérez de AYALA, “Sorolla. La playa de Valencia a orillas del Plata”. *Valencia Atracción*, Octubre 1958, pág. 8

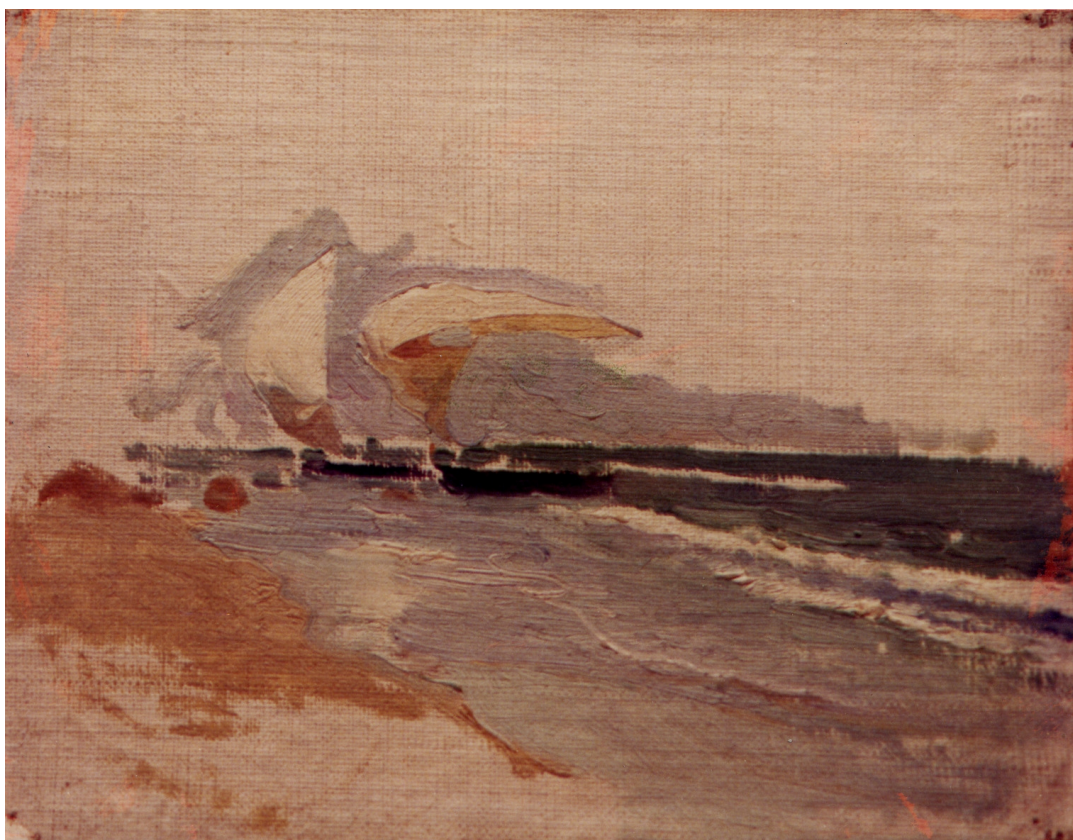


Figura 9.49: Joaquín Sorolla y Bastida, *Playa de Valencia*. 1900, Fundación Museo Sorolla, Madrid



Figura 9.50: Ignacio Pinazo Camarlench, *En la playa*. 1880. Colección Esperanza Pinazo, Vda. de Casar, Madrid

Figura 9.51: Ignacio Pinazo Camarlench, *Anocheecer en la escollera III*. sf, IVAM. Valencia

movilidad del mar tienden a anularse. En cambio a través de la experiencia de su sonido su percepción se prolonga. El silencio del mar no adquiere corporeidad desde la aniquilación de su voz ni aparece como un elemento sobreañadido en su imagen sino más bien su presencia nace sin relación absoluta con ningún factor externo. La cadencia monótona del mar adquiere su propio silencio. La sensibilidad de los artistas valencianos se ocupará de saberlo leer. El mar transporta en su imagen la expresión del silencio ayudando a visualizar su imagen. Reconocemos en la pintura del mar de los pintores aquí tratados los siguientes valores en la expresión de su silencio:

Como indicio de lo ilimitado Consideraremos al silencio como indicio de lo ilimitado. Este reestablece el tejido continuo entre el pasado y el presente, entre el yo íntimo y lo exterior. De la misma manera confiere a las sensaciones pasadas una rara intensidad revelándose como un estado de abandono y de recogimiento para el artista. Hemos encontrado en la contemplación del mar por nuestros artistas la vía de acceso a esta experiencia verdadera, inalienable e irremplazable que consiste en “coincidir en silence” como Merleau-Ponty¹³³ aducía. Sorolla en su cuadro *Jávea* (Fig. 19.6) lo consigue. La mirada contemplativa de los personajes presentados se pierde en el horizonte indefinido del mar experimentando el sentido de lo ilimitado que toma valor sobre el fondo de apertura, bañado por el silencio interiorizado de la imagen. El cual desde su inmaterialidad actúa como medio privilegiado. No aparece como elemento del paisaje en sí mismo pero Sorolla ha sabido transmitirlo a través de la luz velada que se compromete con el mismo mar. El silencio se deja manifestar. Está ausente pero se siente. El pintor constata en su cuadro la capacidad que la interacción de lo visible y de lo sonoro tiene en la percepción del mar. Su imagen nos llega tal cual es, sin duplicarse en otra imagen sonora de su ser pero sí transmitiéndola.

Pinazo fue hábil en la captación de su concepto. En su cuadro *Anocheecer en la escollera II* (Fig. 9.52) perteneciente a la temática del crepúsculo y de la escollera que en diferentes versiones¹³⁴ realizó. Como la del IVAM, *Anocheecer en la escollera III* (Fig. 9.51) de la que reproducimos un detalle recogen el concepto. Observamos como para el pintor el silencio es la facultad a desembarazarse de los atributos personales y físicos transformándose en experiencia permeable a las influencias exteriores, en este caso venidas del mar.

Pinazo logra tocar lo invisible de la infinitud del mar a través de la mirada contemplativa de los personajes de la escena y de la dicción fragmentada de su expresión. Alcanza como Carmen Gracia¹³⁵ que preludiando la influencia de Friedrich determinaba la visibilidad de lo invisible a partir de un eco fragmentado del mar. En los dos cuadros mostrados constatamos como esa disolución es extinción porque libera de los límites y el horizonte da marcha atrás desdibujándose y creando la sensación y percepción de lo ilimitado derivada a su vez en la de infinito¹³⁶. El pintor de Godella como fiel traductor de intuiciones se decantó por lo infinito como símbolo de lo inaprensible¹³⁷. La mirada interiorizada de Pinazo a través de la de los

¹³³MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, pág. 166

¹³⁴Un análisis pormenorizado de las diferentes versiones se encuentra en José Luis ALCAIDE, “Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional”. En *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS *et al.*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005, págs. 252–270

¹³⁵Carmen GRACIA BENEYTO (Dir.), *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. València, Centre Cultural Bancaixa, 2001. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001, pág. 86

¹³⁶No nos extendemos en la noción de infinito en el mar ni en la de ilimitado dado que es el tema central del presente estudio y está siendo analizado con detalle

¹³⁷Ver Vicente AGUILERA CERNÍ, *I. Pinazo*. València: Vicent García Editores, 1982, págs. 88–89



Figura 9.52: Ignacio Pinazo Camarlench, *Anochecer en la escollera II. sf*, Colección privada. Madrid

personajes representados parece aludir la presencia silenciosa¹³⁸ del mar. Lo sonoro en su abstracción hecha silencio prevalece frente a lo visual confiriéndole al cuadro su significado.

Como reposo meditativo La experiencia profunda del ser pertenece a lo indecible. El silencio de la creación de la naturaleza como sueño de una eternidad silenciosa conecta con su percepción. El mar vivido como intensidad del instante y entendido casi como experiencia mística da sentido a la sensación de silencio. El estado de comienzo ni fin lo da el isomorfismo del silencio y de la noche. Encontramos este concepto en la obra de *Pinazo*. Captó la espiritualidad del momento en su *Barca a la puesta de sol* (Fig. 9.53). La quietud de la escena nos adentra en el silencio de la noche que es preludiado por el colorido del crepúsculo y por la inmovilidad de la barca que en primer plano parece casi penetrar a través de su mástil en un cielo tranquilo y dilatado que camina progresivamente hacia la noche.

Ello nos empuja a probar que la relación que mantuvo el pintor con el mar fue casi como una fusión cósmica. El mar aparece como el modelo elegido de una existencia libre, mezclada y fusionada.

El silencio meditativo que la noche imprime al mar lo encontramos también en la *Marina* (Fig. 17.6) de *Antonio Muñoz Degraín*. En ella el pintor crea una atmósfera indeterminada matizada por las tonalidades moradas y malvas del cielo creando esa sensación silenciosa y envolvente que provoca la meditación de los personajes presentados. Esa sensación se ve incrementada por el colorido del fuego que irrumpe en la escena confiriendo dinamismo por su fuerza y colorido como también recogimiento que la materialidad propia del fuego provoca. Encontramos como base común a los dos ejemplos mostrados esa fusión sensorial con el mar en donde las distancias se abolen entre los diferentes elementos de la naturaleza. El cielo toca casi a la tierra, lo infinitamente lejano se reúne con lo infinitamente cercano. Hay una refracción entre la unidad en el seno del paisaje representado que favorece la quietud crepuscular por un lado y por otra reune las sensaciones en un acto contemplativo interiorizado. Creando de esta manera una intensificación serena de la percepción del mar observado.

Como regeneración El silencio puede ser entendido como la sensación donde todo emana y a donde todo retorna. La abstracción que la repetición monótona de la cadencia del mar

¹³⁸ GRACIA BENEYTO, *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*, pág. 83



Figura 9.53: Ignacio Pinazo Camarlench, *Barca a la puesta del sol*. 1895. Casa-Museo Pinazo, Godella

provoca en la orilla nos lleva hacia la transformación de la sonoridad del mar en silencio. Entendemos su significado desde la noción de regeneración de Gilbert Durand¹³⁹. El autor enumera los medios para paliar la angustia existencial abiertos por la imaginación que establece como condición para su fundamentación el movimiento que oscila entre el origen y la regresión. El filósofo lo califica de “*processus d’inversion imaginaire des valeurs*”. Las olas en la playa provocan esta sensación y materializan su sentido. Encontramos el concepto en la *Marina* (Fig. 9.54) de Pinazo.

Su imagen significa simbólicamente una voluntad subyacente de reconquista del mundo perdido. El estado de permeabilidad hacia el que se tiende contemplándola provoca que el yo se disuelva y se materialice en un estado de conciencia difuso que lleva hacia ese grado cero de abstracción cercano al silencio. Pinazo en estado próximo al de extinción y de empatía comunica lo sonoro y lo movable en una misma percepción. La imagen del mar llegando monóticamente a la playa le permite utilizarlo como única vía de acceso a la sensación de plenitud. Muestra como la relación fusionada con el paisaje provoca ese movimiento de regeneración interiorizado leído desde la captura silenciosa del instante del movimiento del mar.

El sonido creado

Cerramos la valoración de la percepción auditiva del mar con un grupo de imágenes que no perteneciendo al valor intrínseco de sonoridad que el mar contiene se relacionan con su concepto. Siguiendo los indicios precisados por Murray Schafer¹⁴⁰ consideraremos dos tipos de criterios para entender su valor:

- Los indicadores sonoros provenientes no del mismo mar sino de otros elementos no naturales que se intercomunican con su entidad como el sonido de las naves y de los barcos que llenan su superficie ya sea en alta mar o vinculados al puerto.

¹³⁹ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: PUF, 1963, pág. 221

¹⁴⁰ Robert MURRAY SCHAFER, *Le paysage sonore*. Paris: J.-C. Lattès, 1979, págs. 196–202



Figura 9.54: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. s.f. IVAM, Valencia



Figura 9.55: Rafael Monleón y Torres, *Defensa de Carraca*. 1874. Museo Naval, Madrid

- Desde el descubrimiento del litoral y de la playa el sonido que el turismo atrae y que aportan otra percepción de la sonoridad del mar.

Batallas y combates En primer lugar las escenas de batallas navales añaden una nueva sonoridad al mar.

Acaecidas todas ellas en su mayoría en alta mar aunque también en las cercanías de la costa contaminan la cadencia singular del medio marino. *Rafael Monleón* en su faceta de retratista de barcos y ostentando el puesto de arqueólogo en el Museo Naval reprodujo diferentes escenas navales. Muchas de sus representaciones son verdaderos reportajes de la realidad histórica del momento como del pasado.

La batalla naval crea en sí misma un microgénero iconográfico. Se convirtió en tema recurrente en la pintura de marina europea del siglo XIX y Monleón supo aprovecharlo. Monleón fue un gran retratista de barcos y ello influyó en sus marinas que como las presentadas reproducen un cuidado tratamiento de técnica y perspectiva. En su obra diferenciamos como Mario Armengou i Schuppisser¹⁴¹ precisa entre estas dos facetas que aunque interferidas son individuales:

“...Diferencias básicas entre lo que podemos entender como “retrato de barco” en sentido estricto y la “marina con barco”. En el primero se hace evidente que la embarcación representada es el elemento que condiciona la obra siendo objeto de una gran precisión en la descripción formal de sus componentes, mientras el mar es el elemento de soporte en la “marina con barco”, éste no es más que un elemento adicional que el autor añade sobre una vista de mar que aparece como tema central. Con connotaciones específicas, la “marina documental” y la “escena de puerto” serían apartados con morfologías diferenciales.”

A parte de las cualidades cromáticas que el tema aporta a la composición por la combinación y oposición del elemento agua y fuego su temática crea un nuevo ambiente sonoro que aniquila el sonido natural del mar. Una de las peculiaridades de Monleón fue su particular manera de representar los disparos y su contacto con el agua. Observamos la misma

¹⁴¹Mario ARMENGOU I SCHUPPISSER, “El retrato de barcos en el s. XIX. (Una faceta poco conocida de la pintura marinista)”. *Revista De Historia Naval*, Vol. 17 (64), 1999, pág. 119



Figura 9.56: Rafael Monleón y Torres, *Combate de Trafalgar, vista general 21 octubre 1821*. 1870, Museo Naval, Madrid

disposición en casi todos los combates. Lo vemos en su *Combate de Trafalgar* (Fig. 9.56) de 1870 y en la *Defensa de Carraca* (Fig. 9.55) de 1874. El efecto de los cañones se visualiza como pequeñas detonaciones blancas que destacan sobre la superficie del agua tranquila del mar¹⁴². De manera también muy gráfica es el cuadro de *Antonio Muñoz Fragata Numancia* (Fig. 9.4) que no siendo propiamente una marina apaga la continuidad sonora del mar a través de los golpes de los cañones y de las armas y de los gritos que podemos identificar en sus participantes situados en primer término.

La voz del puerto La figura del puerto contiene en sí misma una propia poética que se relaciona con el sonido. Unido estrechamente al viaje se afirma por sí solo como lugar de llegada y de partida de las naves confiriendo a su espacio una particular imagen sonora. El puerto en la pintura valenciana del momento siguió iconográficamente la vía de la pintura holandesa del siglo XVII¹⁴³, la francesa de Vernet¹⁴⁴ y la de los vedutistas italianos. Pero progresivamente sus pintores fueron evolucionando capturando la especificidad del motivo y aproximándose a una factura realista que no excluyó la dimensión poética del tema. La imagen que reflejaron en sus composiciones se estructura en dos tipos:

- Bien reprodujeron detalladas descripciones de su espacio como las primeras marinas¹⁴⁵

¹⁴²Sobre el encargo de dicho cuadro ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura N° 001, 23 de Diciembre 1873

¹⁴³Véase Peter C. SUTTON y John LOUGHMAN (Auts.), *El siglo de oro del paisaje holandés*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994; George S. KEYES (Com.), *Mirror of empire: Dutch marine art of the seventeenth century*. Minneapolis, Institute of Arts, 23 September to 31 December 1990; Toledo, Museum of Art, 27 January to 21 April 1991; Los Angeles, County Museum of Art, 23 May to 11 August 1991. Cambridge: Cambridge University Press, 1990

¹⁴⁴Véase CCIM (Ed.), *Les Ports de France vus par les peintres de la marine*. Marseille. Palais de la Bourse. 1979. Marseille: CCIM, 1979; *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Rouen, Musée des Beaux-Arts, juillet-octobre 1999. Arcueil: Anthèse, 1999; Gwenola de LUZE y Philippe LEVÉE; Amiral André ROUX (Préfacer, postfacier), *Marines et ports de France. French ports and seascapes*. Paris: Hervas, 1989

¹⁴⁵En 1881 envía a la Exposición Nacional de Bellas Artes tres marinas que pasaron desapercibidas por la



Figura 9.57: Joaquín Sorolla y Bastida, *Puerto de Valencia*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

de Sorolla (Fig. 9.57) que recuerdan a muchas de Monleón inscritas todavía dentro del dominio compositivo holandés.

- Bien fueron tomadas como excusa para plasmar el espectáculo del mar y de la naturaleza de su entorno como Pinazo y Sorolla consiguieron.

Muchos de nuestros pintores sugestionados por la calidad expresiva y dinámica del lugar lo utilizaron como imagen de liberación de la cotidianeidad en la que vivían. Leyéndolo junto al mar, su imagen aparece como evocación de un sentimiento de liberación.

La voz del puerto está vinculada estrechamente al mundo del barco. A su preparación para el viaje tanto comercial como turístico. *Rafael Monleón*, fiel conocedor del mundo naval, representaba con gran detallismo cada elemento vinculado a las naves.

La actividad portuaria genera también su propio sonido. Las mercancías, los enseres que allí se comercian dan un ambiente peculiar a su espacio. Los diferentes tipos de embarcaciones crean su propio ambiente. Desde la aparición del vapor la fisonomía del mar y de la navegación cambiará. *Rafael Monleón* expresa en su *Varadero* (Fig. 9.58) la nueva sensación que este tipo de energía generaba en el medio en que se movía la nave.

El humo espeso que del barco emana aporta colorido cromático a la composición confiéndole una sensación auditiva a su imagen que nos recuerda a las hechas por Turner. *Pinazo* también recurrió a este efecto en sus composiciones como el *Barco de vapor* (Fig. 9.59) aquí presentado.

crítica de la época Véase Bernardino de PANTORBA, *Guía del Museo Sorolla, estudio biográfico y crítico...* Madrid: Eosgraf impr., 1967, págs. 15–16 y Francisco Javier PÉREZ ROJAS y Juan de PLÁCIDO (Auts.), *Sorolla en las colecciones valencianas*. València, Museu de Belles Arts, 3 de març - 20 d'abril de 1997. València Museu Sant Pius V (Org.). Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996, págs. 112–115



Figura 9.58: Rafael Monleón y Torres, *Varadero*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Figura 9.59: Ignacio Pinazo Camarlench, *Barco de vapor. s.f.*



Figura 9.60: Joaquín Agrasot, *Puerto de Alicante*. 1878. Casino, Alicante

Esta nueva poética de la polución¹⁴⁶ como se la ha llamado desde el contexto de la pintura británica llegó a nuestros marinistas más tardíamente.

El sonido del puerto está también representado por la presencia de los personajes que lo pueblan ya sean simples visitantes o trabajadores del mismo. *Joaquín Agrasot* nos ofrece una imagen muy pintoresca en su *Puerto de Alicante* (Fig. 9.60) pero desde el detallismo de sus particularidades nos da una percepción sonora general que proviene tanto del ruido de las naves que parecen silbar a lo lejos como de los paseantes y pescadores que se hallan en el muelle situados en primer término.

Desde una concepción muy diferente pero recogiendo el mismo significado encontramos el *Puerto de Bilbao* (Fig. 9.61) de *Muñoz Degraín*. Su cuadro se aleja de la expresividad cromática del resto de sus imágenes del mar pero desde un punto de vista alto de observación nos hace sentir tanto el dulce transcurrir de los barcos de vela que empujados por la brisa marina entran en el puerto como el sonido de los barcos de vapor que dan energía a lo lejos a sus embarcaciones. Al atardecer y sobretodo durante el crepúsculo los diferentes elementos que componen el puerto como las barcas y embarcaderos adquieren un aspecto casi mágico. Todo se dulcifica. Los reflejos se oscurecen tomando corporeidad en su reflejo en el agua. *Rafael Monleón* en su *Barcas* (Fig. 9.62) reflejó el movimiento monótono de las barcas varadas en la arena del puerto que figuran como escenario de la actividad de su entorno dando su pincelada de sonido al cuadro. El color rosa del cielo nos hace situar la escena a última hora de la tarde.

¹⁴⁶Una aproximación al tema en Turner, Monet y Whistler lo ofrece Jonathan RIBNER, "La poétique de la pollution". En Catálogo de la Exposición *Turner, Whistler, Monet*. Dirigido por Katharine LOCHNAN. París: Réunion des Musées Nationaux; London: Tate Publishing, 2004, págs. 51–63



Figura 9.61: Antonio Muñoz Degraín, *Puerto de Bilbao*. 1900, Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid



Figura 9.62: Rafael Monleón y Torres, *Barcas*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Figura 9.63: Ignacio Pinazo Camarlench, *En el espigón*. s.f. Rafael Lozano Art gallery

Vinculado al puerto¹⁴⁷: como lugar de actividad económica encontramos la figura del muelle como lugar de esparcimiento y de paseo. *Ignacio Pinazo* sintió predilección por el tema de las escolleras y nos dejó diferentes imágenes que deben ser interpretadas desde la visión interiorizada que del mar nos ofreció. Su cuadro *En el espigón* (Fig. 9.63) así lo demuestra. Aparece como lugar de refugio adoptando casi el significado metafórico del “gran mar del ser” que llevamos cada uno de nosotros inscrito en nuestro interior. La vastedad infinita que desde el muelle se percibe confiere un significado metafísico a su imagen.

El pintor de Godella en sus paseos por el puerto de Valencia eligió normalmente los momentos en que el sol estaba bajo. Por regla general durante la mañana la luz ejerce su acción sobre el reflejo de los barcos de manera más violenta. El anochecer en cambio tilda al mar y a su cielo de un halo sensitivo que Pinazo captó. Los efectos de colores rosados y anaranjados de la puesta de sol se reflejan en el agua que toma el mismo color. Pero también este rincón del puerto puede ser vivido como lugar de esparcimiento como *Javier Juste* en sus *Regatas de Valencia* (Fig. 18.10) muestra. La calidad sonora de la escena es muy visual. Casi podemos percibir la expresividad espontánea de los personajes detalladamente representados.

¹⁴⁷La figura del puerto en Valencia en la época ha sido estudiada por [Josep Vicent BOIRA](#) y [Amadeo SERRA](#) (Eds.), *El puerto de Valencia y su entorno urbano. El grau y el Cabanyal-Canyamelar en la historia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1997



Figura 9.64: Ignacio Pinazo Camarlench, *Gallinas en la playa*. s.f. Casa Museo Pinazo, Godella

La playa como esparcimiento La aparición del turismo y la evolución de los medios de transporte acercaron a la playa¹⁴⁸ y al mar¹⁴⁹ a los turistas dotándolo de una nueva sonoridad. Aunque agregada dieron un nuevo colorido sonoro a su imagen que fue captado por los pintores que a él se acercaron.

Paralelamente al puerto la playa constituye otro lugar de esparcimiento y de encuentro. Pinazo¹⁵⁰ fue el pionero en captar muchos de los momentos distendidos de los valencianos. Recogió desde su mirada particular las vivencias del encuentro con el mar.

Hay una mezcla entre la novedad que aporta el turismo y las actividades relacionadas con la playa que sus habitantes continuaban realizando. El cacarear de las gallinas (Fig. 9.64) del cuadro de Pinazo o del rebaño (Fig. 9.65) representado en su otro cuadro como el murmullo de los bueyes en muchos de los cuadros de Sorolla (Fig. 9.66) ponen su nota casi pintoresca pero real, aportando nuevas sensaciones sonoras al mar representado.

Pinazo nos introduce en la belleza apacible de la playa y en el día a día de sus gentes. Su originalidad¹⁵¹ radica en que aportó a la pintura del momento un nuevo acercamiento y con ello otra imagen del mar diferente. Con él, Sorolla y Cecilio Pla (Fig. 9.67) serán los tres artistas valencianos del momento que desde aproximaciones diferentes tradujeron el nuevo

¹⁴⁸ Como libro de referencia sobre el tema destaca la monografía de Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988. Sobre el tema en el contexto francés son interesantes los diversos artículos del catálogo Alain TAPIÉ, Alain CORBIN y Armand FRÉMOND (Dir.), *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Ville de Caen, Musée des Beaux-Arts, du 1er juin au 31 août 1994. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994

¹⁴⁹ Dentro del contexto de la pintura española y valenciana de la época revisar Lily LITVAK, *El tiempo de los trenes, el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991; *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 14 de noviembre 2000 al 21 de enero 2001. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000

¹⁵⁰ Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS (Com.), *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia, IVAM, del 12 de junio al 24 de septiembre 2006. Generalitat Valenciana (Org.). Valencia: IVAM, 2006

¹⁵¹ Ver ALCAIDE, Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional, págs. 252-270



Figura 9.65: Ignacio Pinazo Camarlench, *Playa con rebaño*. Valencia



Figura 9.66: Joaquín Sorolla y Bastida, *Playa de Valencia*. Entre 1895 y 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid



Figura 9.67: Cecilio Pla, *Playa*. Colección particular

sonido del mar y de la playa.

Todas las consecuencias que el turismo impuso cambiaron progresivamente su paisaje. Este se ve interferido por los gritos de las gentes que a él acuden a bañarse o simplemente a disfrutar de una jornada tranquila. Sus playas se poblaron de nuevos sonidos que anularon la poesía de su espacio. Las casetas¹⁵² y las celebraciones confirieron una especie de contaminación sonora al paisaje que fue sentida por muchos de los pintores que a él se acercaron. Como Benlliure presenta con su cuadro *Falconara* (Fig. 9.68).

Las palabras de Blasco Ibáñez ponen la nota sonora a nuestro discurso¹⁵³:

“La playa, olvidada el resto del año, presentaba la animación de un campamento. El calor empujaba a toda la ciudad a este arenal del que surgía una verdadera ciudad de “quita y pon”. Las “barraquetas” de los bañistas, con sus muros de lienzo pintado y sus techumbres de cañas, formaban correcta fila ante el oleaje, empavesadas con banderas de todos los colores, rotuladas con extravagantes títulos (...) Por entre esta población improvisada que se desvanecía como humo con las primeras borrascas del otoño, pasaban los tranvías y los ferrocarriles pitando estrepitosamente para no atropellar a las personas; corrían las tartanas, desplegando como banderas sus rojas cortinillas. Hormigueaba la gente hasta bien entrada la noche con un zumbido de avispero, en el que se confundían los gritos de las ‘aleteras’, el lamento de los organillos, el puntear de las guitarras.”

La clasificación mostrada nos ha indicado que el mar con su particularidad sonoridad

¹⁵²Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS y José Luis ALCAIDE, “Casetas, balnearios y casinos”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000

¹⁵³Citado en Vicente VIDAL CORELLA, “Sorolla y Blasco Ibáñez en el Cabañal”. *Las Provincias*, 4 de agosto 1984, pág. 27



Figura 9.68: José Benlliure, *Falconara marítima, Adriático*. 1892. Casa Museo Benlliure. Valencia

imprime de esta manera corporeidad estética a su figura confiriéndole la capacidad casi única de materializarse vehiculada por la sensibilidad de quien sabe escucharlo. Leopardi recoge nuestra idea¹⁵⁴:

“Non è dunque propriamente neppure il suono o la voce, cioè la sensazione dell’orecchio, che la natura ha fatto capace di influire piacevolmente sull’udito umano, ma solo certi particolari suoni, ed oscillazioni di corpi sonori... (Zibaldone, 1748)”

¹⁵⁴ Michel ORCEL, *Il suono dell’infinito: saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*. Napoli: Liguori, 1993, pág. 113

Capítulo 10

La captación de la sensación de infinitud del mar en los pintores valencianos

10.1. Concepto

Al analizar la sensación de infinitud del mar en la pintura del siglo XIX hemos constatado que su concepción ha inquietado y ha hecho caer en la contradicción a muchos pensadores que han intentado resolver el problema del ilimitado desde diversas perspectivas. Más difícil ha sido todavía encontrar los caminos por los que vehicular su expresión y volver visible su noción. Desde su aspecto conceptual a parte de la matemática que sí que lo ha conseguido hemos corroborado la existencia de diferentes recorridos filosóficos que nos han indicado las vías por las que discurrir para comprender cómo nuestra cultura se ha preocupado de la cuestión evidenciando que a nivel pictórico y respecto al mar han sido pocos los artistas que se han preocupado en captar con las imágenes sólo aquello que se es capaz de expresar con las palabras. De la expresión artística y su lucha en la captación del infinito Matte Blanco dice elocuentemente¹:

“L’attività artistica è, nella sua più profonda espressione, alle presse con l’infinito. Cerca di afferrarlo e di impadronirsene. Quando sembra che lo si abbia posseduto, si evapora la illusione. Resta solamente il ricordo di un momento di estasi. Poi (...) il camminante deluso riprende la strada nella ricerca di una nuova pienezza. Doppo sforzi e sforzi questa arriva finalmente. E presto scompare. Si ricomincia il ciclo (...) ad infinitum.”

Partiendo de esta consideración hemos encontrado difícil el poder trazar las coordenadas interpretativas de la búsqueda del concepto de infinito del mar en la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX puesto que la mayoría de los pintores especializados en temas marinos que conforman la generación pictórica estudiada se movieron sólo en el ambiente valenciano adscritos a una iconografía clásica del tema del mar y sin ninguna preocupación filosófica. Además salvo ejemplos concretos como Monleón, Sorolla, Pinazo o Muñoz Degraín la mayoría de ellos permanecieron en tierras valencianas sin demasiado contacto con lo que se venía haciendo en otros ámbitos estrechando de esta manera su universo. No hay constancia

¹Daniele DOTTORINI (Ed.), *Estetica ed Infinito. Scritti di Matte Blanco*. Roma: Bulzoni, 1941, pág. 93.

de escritos de los mismos que reflejen su inquietud y preocupación por el concepto. Pero la hipótesis de nuestra investigación se centra en el mar como protagonista, en las cualidades estéticas que le dan materialidad y en resolver las vías por las que se expresa su concepto de infinito en pintura. Partiendo de la universalidad del mar en su dimensión tanto espacial como temporal nos centraremos en el concepto de infinito y en su representabilidad. Nuestro trabajo en las líneas que siguen intentará resolver la cuestión de cómo nuestros pintores concibieron el infinito del mar que pintaron. El problema radica en identificar cómo percibieron su infinitud y cómo la expresaron. Nos podemos interrogar en primer lugar:

¿Qué o quién les llevó a representar el infinito? ¿Acaso fue esta la reflexión que se plantearon nuestros artistas ante el mar o se acercaron a su concepto sin pretenderlo?

Seguramente todos sintieron el sentimiento de infinitud que el mar irradia y a partir de ahí sin ser un fin en sí mismo intentaron representarlo desde diversas ópticas y perspectivas. El reflejar el infinito del mar se convirtió para ellos en una especie de urgencia porque el querer captar y narrar algo que escapa a nuestro dominio físico y perceptivo es necesario pero a la vez desconsolante por su invisibilidad y fugacidad. Pensamos que fueron dos las motivaciones que les empujó a ello:

Por un lado el deseo de representar la ilimitación que el espacio del mar traduce y el doble juego que ello plantea desde la óptica de la visión: Se evidencia la limitación de nuestro horizonte frente la extensión infinita de lo conocido.

Por otro el sentimiento de desconcierto que se produce no sólo ante lo insondable del mar fenomenológicamente hablando sino también la interrogación que se da ante la distancia física de lo desconocido de la profundidad marina y nuestro interior.

Estas dos actitudes provocan dos sentimientos contrarios: Atracción y repulsión, características éstas que presume el mar como modelo.

Pensamos que los pintores valencianos de la época se acercaron a su concepto desde la captación de la bidimensionalidad del infinito marino: Su extensión ilimitada y su profundidad insondable.

Habrà por un lado un deseo y una voluntad de confrontación con la ilimitación del mar y por otro una subjetivación en su captación. La representación y la percepción del infinito marino advendrá gracias a la emoción. La expresión artística de los pintores valencianos se abrirá a la emotividad que la imagen del mar les transmitirá ahondando en su infinitud reflejada más allá de los presupuestos de la lógica e inscrita dentro las paradojas que su noción comporta.

La realidad del mar será entendida desde la totalidad de su imagen comprendiendo tanto la naturaleza de su ser como la reflexión subjetiva de éste. Los pintores valencianos abordarán el infinito del mar desde su realidad pero recreándose a su vez en el interior de su conciencia.

10.2. Representación

En nuestro análisis vamos a intentar reconocer por un lado cómo representaron nuestros artistas la infinitud marina y por otro cuestionarnos el por qué lo hicieron. Moverse entre ambas cuestiones nos lleva a remarcar las dos vías de acceso completamente diferenciadas que adoptaron a la hora de representarlo. Distinguimos en primer lugar una representación intencional del mismo y por otro una consecuencia indirecta de las técnicas compositivas.

Ante la inconmensurabilidad del mar los pintores valencianos escogidos intentaron dar forma y poner límite a su infinito basándose esencialmente en la imaginación. Encontramos, el interés por explorar lo visible y lo invisible que la propia imagen del mar comporta, como punto de partida a su deseo de representación. La predilección por la sensación de infinito que la extensión marítima preludia despertará un interés por lo que hay más allá del horizonte tanto espacial y metafórico como por la frontera materialmente imperceptible que separa el mundo exterior del mar de su propio interior. Las imágenes aquí seleccionadas intentarán capturar la invisibilidad desde lo visible descubriendo de esta forma el secreto de las vías de su representación y la relación advenida entre el yo íntimo de los pintores y la misma infinitud marina. Situamos de esta manera en nuestro análisis la noción de imaginación como eje central interpretativo. Ello significa que desde esta orientación la imaginación actuará al servicio de la representación del infinito y no al contrario. Jean-Paul Richter evoca su función²:

“Cette “batteuse d’or” qui fait que la mer, le ciel, les montagnes nous paraissent sublimes (...) près des frontières optiques, près des infinis apparents pour regarder au-delà, dans un infini véritable.”

Encontramos que la evocación de infinito en el mar de nuestros pintores es más que una intención desvelada, una intuición que su sensibilidad e imaginación materializan en sus composiciones. La imaginación intuitiva se convertirá como medio de acceso primordial a la representación de la infinitud del mar. Nuestra hipótesis fundamentada en la noción de intuición y de imaginación de lo invisible como vía de acceso a la representación pictórica del infinito marino la ilustran las palabras de Baudelaire

“L’hypothèse dénonce l’infini; c’est ce qui la fait grande (...) Les grands inventeurs scientifiques sont ceux qui tiennent la nature pour suspecte. Suspecte d’accroissement, d’extension, d’exfoliation obscure, des pousses profondes dans toutes les directions, de végétation indéfinie; suspecte de prolongement dans l’invisible. C’est vers ces prolongements dans l’invisible de la création que se dirige le tâtonnement sublime de l’hypothèse.”

De la compenetración inmediata entre el espíritu de nuestros pintores y el mar que contemplaron surgirá la unidad sustancial de lo real y de lo imaginado constituyendo el corpus sobre el que se apoyará la idea de infinitud representada. Entramos en la lectura que Merleau-Ponty³ hace de lo invisible a través de lo visible. Según el filósofo lo primero no puede existir independientemente de lo segundo. Aplicado al mar podemos aseverar que la representación de su infinitud como idea invisible que es sólo es comprensible con el apoyo de determinados elementos y conceptos perceptibles que ayudan a visualizarla. En nuestra interpretación trataremos de mostrarlos determinando de esta manera los medios utilizados por los pintores valencianos para expresarla.

La respuesta a nuestra pregunta inicial sobre el por qué de la búsqueda de la idea de infinito de nuestros pintores en la imagen del mar, la hallamos en la noción de mimesis que la propia representación conlleva como Ronald Shusterman⁴ precisa.

Hemos demostrado en nuestra segunda parte cómo la imagen del mar se materializa por la idea misma de infinitud. Los artistas aquí presentados se dejaron encandilar por esa sensación al observar el mar y sin intención precisa de representación sí que intuyeron su idea y la plasmaron en sus cuadros. Nuestro trabajo será ahora demostrarlo.

²Madeleine AMBRIÈRE, *Au soleil du romantisme : quelques voyageurs de l’infini*. Paris: Presses universitaires de France, 1998, pág. 20

³Ver Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 187

⁴Ronald SHUSTERMAN, “Seven types of infinity ou «Ce dont on ne peut pas parler»”. En *L’infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pág. 31

10.3. Valores

La orientación adoptada en el análisis de la captación de la sensación de infinitud del mar por los pintores valencianos se basará en la misma estructura bidimensional adoptada en nuestra segunda parte. Desde el cruce axiométrico que la horizontalidad y la verticalidad de la noción de infinito comporta abordaremos su estudio. Esta dualidad se articulará alrededor de la angustia existencial y de la tranquilidad que alternan y trazan conceptualmente la noción de la infinitud del mar. Hemos tratado de identificar los valores claves en la pintura del mar del período estudiado seleccionando los pintores valencianos que mejor los representaron y relacionándolos con los conceptos generales del mar establecidos. En nuestra reflexión prima el análisis del concepto y no de las características estilísticas e históricas del pintor presentado. Se ha seguido una misma estructura explicativa realizando en primer lugar un breve encuadre biográfico del artista y en segundo lugar un estudio de los valores reconocidos. Establecer los valores más representativos ha requerido tener presente su vinculación con los clichés de la época. La evolución de la imagen del mar debe ser interpretada tanto desde la articulación del imaginario cultural como desde la visión personal de cada pintor. A ello debemos añadir la superposición de todo un elenco de valoraciones particulares y de percepciones singulares que dan un polimorfismo a su imagen. El descifrar el código del lenguaje del mar es tarea del pintor. Sólo él a través de sus conocimientos, de su evolución interior y de su comprensión del mundo podrá interpretarlo. La existencia de fuertes vínculos entre el hombre y el mar marcan su imaginario y le dan su impronta de universalidad. La pintura del mar contiene una especie de inspiración común que cada artista lleva consigo y que desde el momento en que reflexiona sobre la imagen del mar e interioriza su valor se produce esa especie de interconexión con el imaginario colectivo del que hablábamos donde la imaginación y la información primitiva anidan. En esa meditación sobre el mar se encuentra la raíz de la transparencia y la creatividad de cada artista. Este contempla la extensión marina, la medita y desde su especificidad estética metamorfosea e interioriza su imagen. La comunicación entre el inconsciente individual y el imaginario colectivo es significativo para descifrar los valores del mar aquí establecidos. Partimos de que el significado del mar como imagen no se centra tan sólo en su realidad. El mar como tal es libre pero es susceptible de ser relacionado con diferentes valores dándole gran potencialidad como figura. Por eso decimos que no existe un solo mar sino multitud del mismo según sea la mirada aportada por el artista. Todos los términos que definen el mar y los valores aquí seleccionados contienen en sí mismos una concepción abstracta para materializarlos en imagen y por sus múltiples facetas y por su rico contenido experiencial se convierten en material metafórico para entender los medios sobre los que vehicularon la sensación de infinitud del mar los pintores valencianos aquí tratados.

Capítulo 11

Rafael Monleón y Torres

11.1. Encuadre biográfico

El primer pintor valenciano que va a estudiar el mar será Rafael Monleón¹ que con su manera de entender la realidad y forma de ver el mar inaugurará la que ha sido calificada como escuela marinista valenciana². Nació en 1840 en la Calle Calatrava de Valencia. Fue hijo del arquitecto Sebastián Monleón autor de la plaza de toros de la capital y fundador de la fábrica de azulejos decorados denominada “La Bellota”, fábrica en la que trabajó el pintor ceramista Dasí y en la que nuestro marinista participará realizando varias pinturas cerámicas³ en las que la representación del agua, bien como río, lago o mar, es una constante⁴. En su familia no había nadie que se hubiese dedicado al campo del arte, por lo que por complacer a su padre decide cursar la carrera de piloto en la Escuela Nautica de Valencia paralelamente a su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Desde niño había demostrado una atracción por el mar y buenas aptitudes para la pintura. Así lo atestiguan las calificaciones obtenidas durante su período de formación⁵. Su permanencia en la Escuela de San Carlos se

¹Una biografía detallada del pintor está siendo preparada para el catálogo de la exposición que sobre el mismo se celebrará en octubre de 2007. Otra bibliografía sobre su figura se puede encontrar en [Ver Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, “Rafael Monleón, el marinista”. *Oro de ley*, 30 de junio 1928, págs. 107–108; M^a Jesús PIQUERAS GÓMEZ, “Rafael Monleón: El pintor del mar y su historia”. *Ars Longa*, 1991, Nr. 2, págs. 49–52; Salvador ALDANA, “El pintor Rafael Monleón”. *Las Provincias*, Febrero 1968; Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, “Rafael Monleón: Marinista y paisajista”. *Las Provincias*, 13 de Enero 1946; —, “Reivindicación del pintor Rafael Monleón”. *Las Provincias*, 24 de octubre 1965](#)

²Ver Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950; Antonio IGUAL ÚBEDA, “La pintura marinista Valenciana”. *Levante*, 1 de mayo 1964; Manuel GARCÍA, “El tema del mar en la pintura valenciana”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 11–15; M^a Jesús PIQUERAS GÓMEZ, “El mar y los pintores valencianos del siglo XIX”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 16–19; Carmen GRACIA BENEYTO, “Pintores valencianos del mar”. En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, págs. 33–41

³Ver *Obras de Rafael Monleón*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1968, págs. 13–15

⁴Como pintor ceramista en 1870 realizó una serie de placas incrustadas en parte de los muebles ideados para su casa de Madrid. Llevará a cabo unos cuadros sobre barniz crudo y cocidos que adornarán la chimenea y el espejo. Otros estarán destinados a una consola y uno más grande con un lago por el que pasean unos cisnes y unas embarcaciones que formarán la mesa que terminará en 1879, fecha en la que cesa como pintor ceramista debido en parte por la muerte de su padre y el paso a manos de su hermano de la fábrica familiar *Ibíd.*

⁵Ver ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N^o 42; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N^o 46; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo



Figura 11.1: Rafael Monleón y Torreds, *Olas de mar*. Dibujo a pluma, tinta negra y lápiz grafito. Entre 1863–1900. Biblioteca Nacional, Madrid

extenderá desde 1855 hasta 1863⁶. Sólo el curso 1858–1859 relegará sus estudios artísticos en detrimento de los universitarios no pudiendo asistir a clase los lunes, miércoles y jueves⁷. De su amor por el mar son los pequeños apuntes que realizará en su primera juventud. Los pequeños bocetos que trazaba en sus libretas le servirán posteriormente de base para desarrollar sus composiciones. Durante esta primera etapa tendrá como maestro a Don Rafael Montesinos, época en la que producirá bellas marinas obtenidas en el puerto y en las playas cercanas a Valencia. El *Apunte olas del mar* (Fig. 11.1) perteneciente a la colección de la Biblioteca Nacional de Madrid datado entre 1863 y 1900 probablemente pertenezca a este período. Completará sus estudios en Madrid con Carlos de Haes.

Con 21 años se presentará a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1864 con tres obras *La bahía de Jávea*, *Antes de la tempestad* y *Naufragio en el Cabo de San Antonio*. De las mismas y de sus dos maestros hace referencia expresa en los documentos referentes a dicha exposición sitos en el archivo de la Academia de San Carlos⁸. No obtendrá ningún premio pero comenzará a darse a conocer en el ambiente artístico de la época. Las Exposiciones Nacionales eran la vía más fácil utilizada por los artistas del período para ingresar en el mundo del arte. Algunas fuentes citan que el pintor ganó una Mención honorífica por su cuadro *Costa de Denia* en la misma exposición⁹. El aguafuerte *El Cabo de San Antonio: Costa de Denia*

Nº 48; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo Nº 77

⁶Citado en PIQUERAS GÓMEZ, Ars Longa 1991, pág. 51

⁷Ver ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo Nº 77/7/127G

⁸Ver ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo Nº 78/4/107; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo Nº 78/5/68

⁹Pilar MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2001,



Figura 11.2: Rafael Monleón y Torres, *El Cabo de San Antonio: Costa de Denia*. Aguafuerte. Entre 1863–1900. Biblioteca Nacional, Madrid

(Fig. 11.2) intuimos pudiera ser uno de los tantos estudios precedentes hechos por el autor antes de realizar los cuadros anteriormente citados.

Paralelamente participará en otros concursos regionales, locales e incluso internacionales. Un resumen de su participación en las exposiciones¹⁰ del período se encuentra en la tabla *Monleón: Participación en exposiciones* (Tabla 11.1).

Como piloto realizará un viaje por el mar del norte de Francia y por Bélgica. Fue un primer contacto con otros mares diferentes al Mediterráneo. Esta experiencia marcará particularmente su manera de entender el mar y se reflejará en su pintura. Entró en contacto con las tendencias marinistas de Europa. El pintor alemán Theodore Weber marcará sus inicios como marinista. Quedará fascinado ante la expresividad de la obra del pintor quien sabía reflejar con perfecto dominio tanto el movimiento del oleaje como la placidez del mar despertando la curiosidad en el pintor valenciano. Progresivamente Monleón va encontrando su camino en su interés por el mar. Descubre que a través de la pintura puede reflejar las emociones que desde niño sentía cuando lo observaba en sus paseos y escapadas. En 1865 viaja por primera vez a París¹¹ descubriendo las nuevas tendencias paisajistas que la Escuela de Barbizon¹²

pág. 435, EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES 1864 (ORG.), *Relación de artistas que han obtenido premios y menciones honoríficas*. Madrid: Imprenta Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1865, Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Impr. de Moreno y Rojas, 1883-1884, pág. 456

¹⁰Ver Vicente ROIG CONDOMINA, *La crítica de arte en la prensa valenciana del siglo XIX*. Valencia: IVEI, 1988, pág. 915

¹¹Ver Carlos GONZÁLEZ y Montse MARTÍ, *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets, 1987, pág. 274

¹²Ver Carlos REYERO, “Los pintores valencianos del siglo XIX entre París y Roma”. En Catálogo de la

Año	Exposición	Obra	Premio
1864	Exposición Nacional de Bellas Artes	Bahía de Jávea Vista de la Casa de Campo Antes de la tempestad Nafragio en el Cabo de San Antonio Costa de Denia	Mención Honorífica especial
1866/1867	Exposición Nacional de Bellas Artes	Borrasca en el Mar del Norte	Mención honorífica de 2ª clase
5-6/1867	Exposición Regional (Sociedad Económica) (Ex convento d San Juan de Ribera)	Interior del puerto de Valencia	Medalla de oro
1871	Feria de Julio. Academia de San Carlos (Museo, antiguo convento del Carmen)		Mención Honorífica
1871	Exposición Nacional de Bellas Artes	Borrasca en el Mar del Norte Paso de Calais cerca de Dover El río Escalda Barcos holandeses en el Canal de Moelik Torre de Betlem en Lisboa Costa de Denia	Medalla de 3ª clase
1872	Feria de Julio. Sociedad económica. (Pabellón en la Alameda)	El vapor correo SEI (sic). D. Jaime El Támesis a Marea Baja La desembocadura del río Escalda. Holanda	Mención Honorífica especial
1873 1-5/1874	Exposición Universal de Viena Veladas artístico-literarias. Primera velada para señoras	Canal de Brujas Canal de La Mancha cerca de Dower Marina	Medalla de arte
1876 1876	Exposición Murcia Exposición Nacional de Bellas Artes	Un canal en Holanda Dársena de Bruselas Nafragio en costa de Asturias Varias marinas	Medalla de plata
2/1877 12/1877	Exposición con motivo de la venida de Alfonso XII (Ayuntamiento y Diputación) (Salones de la Academia Academia de San Carlos: Exposición de obras destinadas a la exposición Nacional de 1878, Preparatoria de la Universal de París del mismo año (Salón general de la Academia ?		
1878	Ateneo: Exposición artística durante los días de la Feria de julio		
1878	Exposición Nacional de Bellas Artes	La rada de Vlissingen Antiguo muelle de madera sobre el Escalda en Amberes La rada de Vlissingen	
1878 1878 1879	Exposición Universal de París Exposición Regional de Valencia Ayuntamiento: Exposición artística e Industrial durante los días de la Feria de julio (Salón columnario de la Lonja)	Puerto de Ostense	Medalla de oro Medalla de oro
1881	Exposición Nacional de Bellas Artes	La rada de Alicante Costas de Normandía El puerto de Cartagena Un canal en Holanda La Peña del Buey en Laredo	Medalla de 3ª clase
1882 1882	Ateneo: Tercer centenario de Santa Teresa Exposición del Círculo de BBAA de Madrid		
1882 1882	Exposición Sr. Hernández de Madrid? Exposición Sr. Bosch en Madrid	El Escalda de Amberes Nafragio en las costas de Asturias Puerto de Valencia	
7-10/1883	Sociedad económica. Exposición regional. Jardines del Real	La tempestad	
1884	Academia de San Carlos: Exposición de obras que se remiten a la Nacional ?		
1884	Exposición Nacional de Bellas Artes	Calma en el Puerto de Valencia Borrasca en el Puerto de Laredo Chambre d'amour. Biarritz ?	
6/1885 1885	Ateneo: Exposición artística Exposición Nacional de Bellas Artes	Escuadrilla de Colón navegando engolfada a la salida de Palos	
4-6/1887 4/1887	Salón Solís: Exposición Ribera Academia de San Carlos: exposición de obras que se remiten a la Nacional ?		
1887	Exposición Nacional de Bellas Artes	La escuadra griega, vencedora en Salamina, regresa triunfante al Pireo	
3/1890	Academia de San Carlos: exposición de obras que se remiten a la Nacional ?		
1890	Exposición Nacional de Bellas Artes	El nuevo faro de Eddiston (costa de Inglaterra)	
1897 1899	Exposición Nacional de Bellas Artes Exposición Nacional de Bellas Artes	Tema no marinista Las Peñas del Cabo Finisterre La montaña maliciosa de Navacerrada	

Cuadro 11.1: Rafael Monleón: Participación en Exposiciones



Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

Figura 11.3: Jean-paul Clays, *Barcos cerca de Dordrecht* 1870. National Gallery, Londres

preludiaba. Un año después marcha a Bélgica. Estuvo en Bruselas¹³. Una amistad clave en su evolución como pintor será la entablada con el marinista belga Paul Clays¹⁴ con quien en Brujas hallará una plena identificación en su manera de ver el mar. Basta observar muchas de las marinas del pintor belga (Fig. 11.3) para reconocer su impronta en los primeros cuadros de Monleón como su *Amanecer con dos barcas* (Fig. 11.17) del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia. Permaneció un año y nueve meses¹⁵ tal y como atestigua la prensa de la época¹⁶.

Entre ambos y a pesar de la diferencia de edad surgirá una estrecha amistad y compenetración en el tratamiento de la pintura. Estudiará con él durante un tiempo perfeccionándose y

Exposición *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado; Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 1997, pág. 20

¹³Ver *Diario Mercantil*, 31 de enero de 1866, pág. 2

¹⁴Sobre la crítica de Clays en las exposiciones de la época revisar Jules DUJARDIN, Capítulo “Paul-Jean Clays, Henri Schaeffels et Alexandre Bouvier”. En *L’Art flamand. La Renaissance du XIX siècle*. Vol. IV, Bruxelles: A. Boitte, 1898, págs. 145–152; Paul MANTZ, “Les Beaux Arts à l’Exposition Universelle”. *Gazette des Beaux Arts*, Vol. XXIII, 1867; ANONYME, “Le Salon”. *Journal des Beaux-Arts*, 16 août 1866, Nr. 15, págs. 113–115; Jules Joseph GUIFFREY, “Les artistes belges au Salon de Paris”. *Journal des Beaux-Arts*, 15 juin 1865, Nr. 11, págs. 87–89; Ernest CHESNEAU, Capítulo “Ecole belge. Ses transformations au XIX siècle”. En *Peinture, Sculpture : Les nations rivales dans l’art: Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Nord, Danemark, Suède et Norwège, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d’Amérique, France: l’art japonais, de l’influence des expositions internationales sur l’avenir de l’art*. Paris: Didier, 1898, págs. 74–119

¹⁵Citado por GRACIA BENEYTO, *Pintores valencianos del mar*, pág. 35

¹⁶Véase *Diario Mercantil* 1866; *Diario Mercantil*, 29 de octubre de 1867



Figura 11.4: Rafael Monleón y Torres, *Costa de Inglaterra*. Aguafuerte y buril. 1874. Biblioteca Nacional, Madrid

abriéndose camino en esta nueva manera de expresarse, tan sugerente y novedosa para nuestro pintor. Fue un período intenso de trabajo pero recompensado. No sólo pintará marinas sino también interesantes paisajes de las cercanías de Brujas que reproducen huertas y campos. En estas primeras obras hay una diferencia de concepción y de tratamiento de la luz respecto a sus cuadros posteriores. Aquí el colorido es más ténue, con colores más violáceos y suaves y con una factura más libre en su composición.

Paralelamente se acercará a la técnica del aguafuerte¹⁷ con el grabador belga Louis Allemand y el francés Alfredo Baes. Reproducimos dos de los grabados sitos en la Biblioteca Nacional de Madrid que presumen ser del período por la temática tratada. *Costa de Inglaterra* (Fig. 11.4) y *Marina con gaviotas* (Fig. 11.5). A través de esta técnica Monleón continuará ocupándose de temas marinos, los cuales elaborará siempre tomando apuntes del natural.

Al terminar su período belga y antes de regresar a su tierra natal continuará visitando Francia y participando en sus salones¹⁸. En 1867 obtuvo una medalla de oro¹⁹ en la Exposición Regional de Valencia²⁰. De su estancia en Bélgica se habla en la crítica del momento²¹:

“D. Rafael Monleón dedicado casi exclusivamente a la especialidad de las marinas ha presentado muestras de su aprovechamiento en el estilo que tan ventajosamente y con tal general aceptación pintaba antes bajo la dirección del Sr. Haes, y de sus recientes adelantos en la escuela flamenca, a cuyo estudio en la actualidad se dedica en Bruselas.”

¹⁷ Sobre esta faceta en la obra del pintor ver Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, “Rafael Monleón el aguafortista”. *Las Provincias*, 20 de Enero 1946; Francesc Almela i VIVES, *Temas del mar en el grabado valenciano*. Valencia: Tip. Moderna, 1954 y *Obras de Rafael Monleón*, págs. 10–13

¹⁸ Ver GONZÁLEZ; MARTÍ, *Pintores españoles en París (1850-1900)*, pág. 274

¹⁹ Ver *Diario Mercantil*, *Gacetilla*, 18 de junio de 1867

²⁰ Citado en MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*, pág. 365

²¹ Ver “Noticias locales”. *Las Provincias*, 23 de junio de 1867; *Diario Mercantil* 1867



Figura 11.5: Rafael Monleón y Torres, *Marina con gaviotas*. Aguafuerte. Entre 1863 y 1900. Biblioteca Nacional, Madrid

Su regreso a España en 1868²² lo convertirá en un afamado pintor especializado en la pintura de marinas. Pintará alternativamente en las costas del Cantábrico y en las playas de Valencia. Trabaja un tiempo con el paisajista Carlos de Haes²³. Se dedicará a observar su pintura rica en tonalidades cálidas y de entonaciones aterciopeladas. Sus enseñanzas serán trascendentales en la formación de Monleón. Conocerá el naturalismo del maestro aunque su obra quedará siempre inscrita dentro de ese sentir romántico del mar que muchos de sus seguidores continuarán. La obra de Rafael Monleón como la de muchos contemporáneos debido a las circunstancias históricas que le rodearon se ve sometida al gusto y a las directrices de la época. Muchos de sus paisajes y marinas se vieron ceñidos a temas de carácter histórico o humano anulando la libertad y la expresividad de sus primeras composiciones. Su obra se enmarca dentro del realismo pero presa todavía de las concepciones neorrománticas que con cierto retraso respecto al género en el resto de Europa continuaban vigentes. Continuará su labor como marinista desde Madrid inaugurando de esta manera otra época clave en su devenir artístico. Dada su especialización entrará en contacto con el Museo Naval de Madrid²⁴ proponiéndose para la plaza de pintor en julio de 1869 y que dicha institución había convocado el año precedente sin ser proveída. Será nombrado pintor Honorario del Museo Naval y del Almirantazgo²⁵ pasando a trabajar por encargo. Ello le permitirá mantenerse independiente y continuar su dedicación a la participación en las Exposiciones Nacionales que será prácticamente anual a excepción de la de 1892. En 1871²⁶ participará con tres marinas obteniendo un tercer premio por su *Borrasca en el Mar del Norte*. También se dedicará a viajar buscando nuevos lugares de inspiración. Sabemos que ese mismo año viajó a Portugal²⁷. Su valía es cada vez más reconocida²⁸. La obra de Rafael Monleón basculará entre sus paisajes marinos y su labor como arqueólogo e historiador naval. Esta clasificación será importante a la hora de conocer y valorar su obra porque, en ocasiones, ambas facetas se imbricarán dando como resultado un conjunto de obras de temática marítima pero de un fuerte contenido gráfico y marcadas por un intenso arqueologismo pictórico. En todos sus cuadros figurarán los barcos como protagonistas de la composición, poniendo al mar como elemento secundario. Con esta actitud pretenderá dar una visión de la historia del hombre a través de hechos históricos recientes y por otro lado, querrá volver a los antiguos mitos para satisfacer con ellos, ese deseo oculto de vuelta a lo primitivo²⁹. Los cuadros que pintó para el Museo Naval son en su mayoría de género histórico que pretenden por un lado racionalizar y revalorizar el pasado. Ejemplo de ello es su *Defensa del Morro de la Habana: Ataque británico del 1 de julio de 1762* (Fig. 11.6)³⁰.

Otros cuadros de la misma temática³¹ serán: *Combate del navío español Catalán con el*

²²Ver *Las Provincias*, 24 de diciembre de 1868

²³Ver Javier de JUAN Y PEÑALOSA, "Rafael Monleón (1840-1900). Marinista y arqueólogo naval". *Historia de la navegación*, 1980, págs. VII–XIII; GONZÁLEZ MARTÍ, Oro de ley 1928, págs. 107–108; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 78

²⁴Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2920, N° 51, 30 de Octubre 1873

²⁵Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 15, 6 de Mayo 1870; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 9, 28 de Mayo 1870; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 7, 20 de Mayo 1870; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 11, 23 de Mayo 1870; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 12, 13, 14, 14 de Mayo 1870; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 15, 6 de Mayo 1870

²⁶Ver *Las Provincias*, 27 de julio de 1871, pág. 2

²⁷Citado por GRACIA BENEYTO, Pintores valencianos del mar, pág. 35

²⁸Ver *Diario Mercantil*, 9 de abril de 1871

²⁹Ver PIQUERAS GÓMEZ, *Ars Longa* 1991, págs. 49–52

³⁰Sobre el encargo del cuadro ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2920, N° 51, 30 de Octubre 1873

³¹Una catalogación precisa sobre la obra de Monleón en el Museo Naval de Madrid se encuentra en los siguientes catálogos Fernando GONZÁLEZ DE CANALES, *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Retratos de Buques, Vistas, Paisajes, Bodegones y Pinturas Religiosas, en la Jurisdicción Central de Marina*. Vol. V,



Figura 11.6: Rafael Monleón y Torres, *Defensa del Morro de la Habana*. 1873. Museo Naval, Madrid

británico *Mary*, *Hernán Cortés ordena dar al través sus navío (1519)* (Fig. 11.7).

Su relación con el Museo Naval le propiciará el viajar en 1873³² al arsenal de Carraca para poder tomar apuntes sobre el cuadro que se le había encargado del tema (Fig. 9.55).

Otras veces se ocupará de pintar cuadros que intentarán revivir un pasado reciente. Serán los más abundantes. Como su *Ataque y toma de la cotta de Pagalungan (17 de noviembre de 1861)* (Fig. 11.9) o el *Combate de Abtao. Fragatas Villa Madrid y Blanca, 7 de febrero de 1866* (Fig. 11.8). De hecho se reconoce a Monleón como pintor de "marinas técnicas o de reportaje"³³.

Estos episodios históricos estarán presos de un cierto academicismo y tendrán como intención convertirse en fuentes para el futuro. A pesar de estas incursiones históricas, su faceta como pintor de historia, no fue representativa. Ejemplo de ello es que sólo se presentó a la Exposición en 1887 con un cuadro de Historia: *La escuadra griega, vencedora de Salamina regresa triunfante al Pireo* (Fig. 11.10) Lo que pretendía era dar una descripción de las embarcaciones representadas. De su precisión y conocimiento dijo el ingeniero Jails³⁴:

"Al contemplar los cuadros del Sr. Monleón se duda si son pintados por un artista inteligente en construcciones marítimas o por un ingeniero naval inteligente en la

Madrid: Ministerio de Defensa, 2002; José Ignacio GONZÁLEZ-ALLER, *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. I, Madrid: Ministerio de Defensa, 1996; —, *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. II, Madrid: Ministerio de Defensa, 2001; —, *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. III, Madrid: Ministerio de Defensa, 2003

³²Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura N° 001, 23 de Diciembre 1873

³³Según expresión de Jesús Gutiérrez quien hace una clasificación del género en diversas subespecialidades siendo esta una de ellas. Ver Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, "La evolución en la pintura de "Marinas" españolas en el siglo XIX. El Barco como constante". En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, pág. 399

³⁴ *Ibid.*, págs. 385–408



Figura 11.7: Rafael Monleón y Torres, *Hernán Cortés ordena dar al través sus navío (1519)*. 1887. Museo Naval Madrid



Figura 11.8: Rafael Monleón y Torres, *Combate de Abtao. Fragatas Villa Madrid y Blanca, 7 de febrero de 1866*. 1886, Museo Naval, Madrid



Figura 11.9: Rafael Monleón y Torres, *Ataque y toma de la cota de Pagalungan* (17 de noviembre de 1861). Museo Naval, Madrid



Figura 11.10: Rafael Monleón y Torres, *La escuadra griega, vencedora de Salamina regresa triunfante al Pireo*. 1887. Museo Naval, Madrid

pintura, tales son la verdad y belleza de sus cielos y sus aguas y la precisión y exactitud de los detalles técnicos.”

En la década de los 70 continua cosechando premios como el conseguido en 1876 por la *Rada de Vlisunguen* en la Nacional y la medalla de plata en la Exposición de Murcia³⁵. El mismo cuadro será presentado dos años más tarde a la Exposición Universal de París³⁶. Su participación Internacional se extendió ese mismo año a Viena³⁷ participando con *Entrada al puerto de Ostende* siendo también galardonado. Sus reconocimientos empiezan a ser muchos y el Estado el 27 de enero de 1877³⁸ le concede la Cruz de Segunda Clase de la Orden del Mérito Naval. Posteriormente en 1892 le será otorgada una segunda Cruz al mérito de tercera clase³⁹ por la reconstitución de la Nao de Santa María.

A la mayoría de las Exposiciones se presentó con cuadros de paisajes de marinas. Los cuales preludian un estudio pictórico de gran calidad, basándose en los apuntes que del natural tomaba pero que acababa de manera tradicional. Los temas que utilizará serán dramáticos, en donde destacarán las situaciones adversas, los naufragios y las tempestades. Todas sus composiciones serán elaboradas con una gran fidelidad de modelo pero con un buen tratamiento de color. Monleón investiga la naturaleza en paisajes de grandes perspectivas, en donde plasma su atracción, por la misteriosa grandiosidad del mar. Lo estudia tanto en los momentos en que se halla embravecido como cuando sus aguas están limpidas y tranquilas. Junto a estas últimas suelen aparecer, no sólo el mar y la tierra, sino también el puerto, concebido sin muchos elementos que lo configuren, a veces por modestas casas, caso de *Varadero* (Fig. 9.58) o *Entrando en el puerto* (Fig. 9.38).

En ocasiones presenta ruinas junto al mar, como en *Acantilado* (Fig. 11.15), dónde ya no sólo expresa su desesperanza ante la caducidad del tiempo sino también ante una época desprovista de ideales heroicos. Las dos últimas décadas del siglo XIX serán fecundas para el marinista valenciano. La vinculación con el Museo Naval será cada vez más estrecha siendo nombrado finalmente el 7 de diciembre de 1881⁴⁰ pintor restaurador del mismo.

Será el período en que su faceta como arqueólogo naval⁴¹ predomine. Cada vez sus cuadros

³⁵Citado en MAGRO MARTÍN, El mar en la pintura del siglo XIX en España, pág. 450

³⁶Ver REYERO, Los pintores valencianos del siglo XIX entre París y Roma, pág. 28

³⁷Citado en MAGRO MARTÍN, El mar en la pintura del siglo XIX en España, pág. 160

³⁸Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2920, N° 30, 23 de Enero 1877; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2920, N° 32, 1877.

³⁹Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 56, 10 de Agosto 1892; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 57, 4 de Abril 1892

⁴⁰Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 28, 7 de Diciembre 1881

⁴¹Ver DE JUAN Y PEÑALOSA, Historia de la navegación 1980, págs. VII–XIII; Manuel GONZÁLEZ MARTÍ,

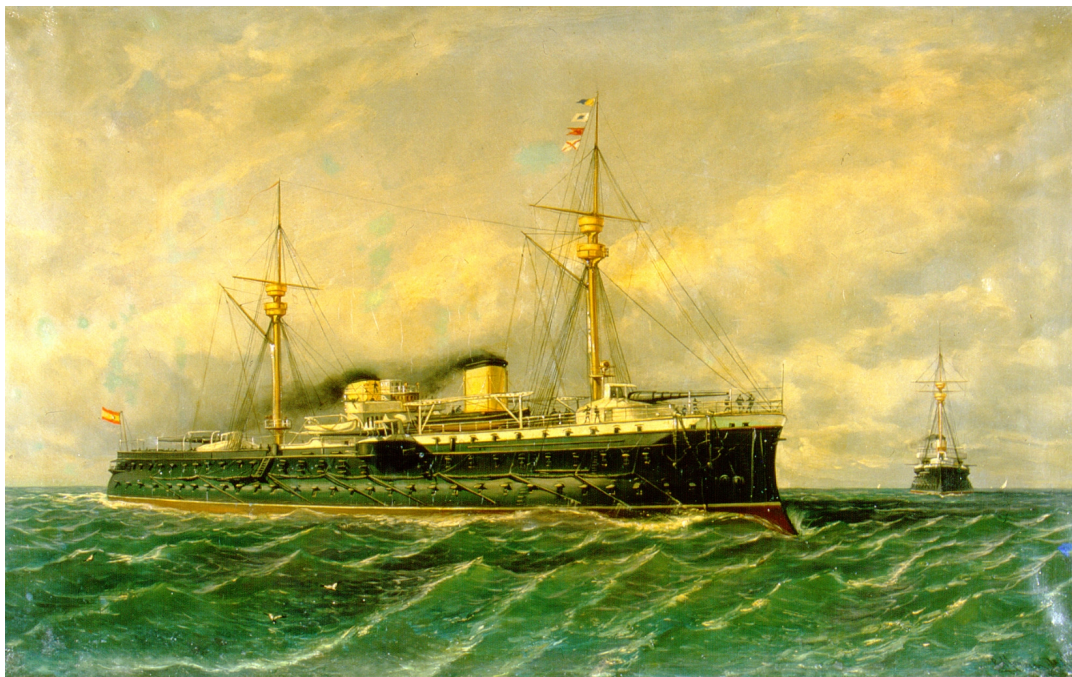


Figura 11.11: Rafael Monleón y Torres, *Acorazado Pelayo*. 1891. Museo Naval, Madrid

tienden a retratar los barcos y los asuntos históricos perdiendo el mar como paisaje su protagonismo. Cuadros como el *Acorazado Pelayo* (Fig. 11.11) o *Crucero-acorazado Emperador Carlos V* (Fig. 11.12) así lo manifiestan.

Será una época muy fecunda en cuanto producción pictórica se refiere⁴². Su presencia en las Exposiciones seguirá vigente. Un resumen de los premios ganados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes puede verse en el Cuadro *Rafael Monleón Y Torres: Obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* (Tabla 11.2).

En 1879 obtiene una medalla de oro en la Regional de Valencia y una tercera en la Nacional con *La rada de Alicante*. En 1882 participará en la Exposición de Viena⁴³ y en 1883 en la de Munich⁴⁴. En 1887 comisionado por el Ministerio de la Marina⁴⁵ viaja por Francia y Gran Bretaña con el fin de conocer los diferentes arsenales. Entre 1886⁴⁶ y 1892

“Rafael Monleón, pintor erudito en arqueología naval”. *Levante. Suplemento*, 14 de octubre de 1960

⁴²Algunas de las críticas del período aparecen en las siguientes referencias: *Revista de Valencia*, 1 de junio de 1881, págs. 380–384; *Revista de Valencia*, 1 de abril de 1881; A. QUEROL, *Revista de Valencia*, 29 de diciembre de 1881; —, *Revista de Valencia*, 1 de julio de 1882; —, “Los artistas valencianos en Madrid”. *Revista de Valencia*, 1 mayo 1882, págs. 278–282; *Revista de Valencia*, 1 de agosto 1883, págs. 379–380; *Las Provincias*, 18 de octubre 1882

⁴³Ver Dorothy E. R. BREWINGTON, *Dictionary of marine artist*. Salem: Peabody Museum of Salem; Mystic: Mystic Seaport Museum, 1982, pág. 264 y en Emmanuel BÉNEZIT (Dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: R. Roger et F. Chernoviz, 1913, pág. 295

⁴⁴Ibid.

⁴⁵Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931-18, N° 43-48, 26 de Julio 1887; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 49, 1 de Agosto 1887; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 50, 1 de Agosto 1887

⁴⁶La relación de obras pintadas ese año aparece detallada en el siguiente documento del Archivo del Museo Naval. Ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2925, N° 37, 12 de Enero 1887

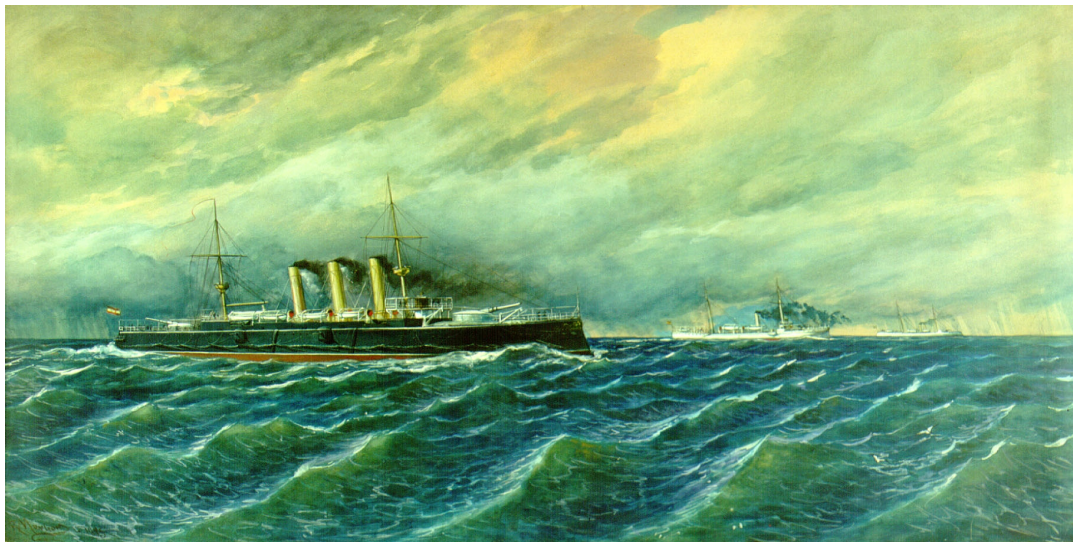


Figura 11.12: Rafael Monleón y Torres, *Crucero-acorazado Emperador Carlos V.* 1895. Museo Naval, Madrid

Año	Obra	Premio
1864	Costa de Denia	Mención Honorífica
1866/67	Borrasca en el Mar del Norte	Mención Honorífica
1871	Borrasca en el Mar del Norte o Naufragio en el Mar del Norte	Medalla de 3ª clase
1881	La rada de Alicante	Medalla de 3ª clase

Cuadro 11.2: Rafael Monleón: Obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes



Figura 11.13: Rafael Monleón y Torres, *Marina de la Edad Media. Siglo XII. Tarida turca*. Pánfilo. Museo Naval, Madrid

llevará a cabo una obra de gran envergadura. Un catálogo descriptivo⁴⁷ de los principales tipos de embarcaciones desde los tiempos primitivos hasta entonces. Los conocimientos navales adquiridos y los diferentes apuntes recogidos a lo largo de su vida le serán de gran ayuda. Se inspirará en el archivero francés Agustín Jal.

El catálogo está compuesto de 4 tomos. Lo conforman 84 acuarelas (Fig. 11.13) y el diccionario titulado *Catálogo descriptivo de los principales tipos de embarcaciones desde los primitivos tiempos hasta nuestros días*⁴⁸ En 1894 la terminará. Está recogida en cuatro tomos. Alcanzará gran éxito y le configurará como uno de los especialistas del momento en dicho campo. En 1892 con el IV centenario del Descubrimiento de América será nombrado miembro de la comisión encargada de construir una nave exacta a la Nao de Santa María obteniendo la Cruz al mérito anteriormente nombrada. Continuará presentándose a las exposiciones del momento. En 1893 recibió el diploma especial en la Universal de Chicago y la medalla de oro en la Exposición Histórico-Americana⁴⁹ En el transcurso de su evolución artística el mar estará presente como protagonista en cada una de las facetas desarrolladas. Su pintura fue valorada de discreta, con una técnica muy sujeta a una forma demasiado precisa. Pero su figura fue valorada como la del precursor del marinismo en Valencia y uno de sus princi-

⁴⁷Ver la introducción de Hugo José O'Donnell [Rafael MONLEÓN Y TORRES, Construcciones navales bajo su aspecto artístico](#). Barcelona; Madrid: Lunwerg Editores, DL 1989

⁴⁸[Ibid.](#)

⁴⁹Así lo atestigua Alcahalí. Véase [Baron de ALCAHALÍ, \(José Ruiz de Lihory\), Diccionario biográfico de artistas valencianos](#). Valencia: Imprenta Federico Domenech, 1897, pág. 219

pales representantes a nivel nacional⁵⁰. Fallecerá en Madrid en 1900 dejando tras de sí una interesante obra y abriendo el paso a otros artistas que continuarán en sus obras su amor y fascinación por el mar.

11.2. Valores

11.2.1. Mirada sin horizonte

La línea del horizonte aparece como el eterno umbral sobre el vacío. El sentimiento de vacuidad interior al contemplar el mar desde la extensión de su horizontalidad nacerá por lo tanto de la ausencia sentida exteriormente. Partiendo de esta consideración inscribimos a los cuadros de Rafael Monleón aquí seleccionados dentro de una interpretación de la línea del horizonte entendida como defensa. El horizonte marino aparecerá como la diferenciación entre lo conocido y lo desconocido. Para el pintor será la línea entre lo posible y lo imposible. Nos basaremos en obras de Monleón pertenecientes a su primera época antes de vincularse al Museo Naval. Muchos de los cuadros de este período reflejarán todavía las características neorrománticas que preludian el significado que acabamos de evocar. Evidenciamos que técnicamente la factura de estas primeras obras es mucho más libre y alejada del tecnicismo descriptivo que después su obra reflejará. La lectura de la contemplación del vacío marino hecha por el marinista debemos hacerla desde la percepción de la inmensidad de su espacio y desde la relación dinámica establecida entre el espectáculo del mar y su contemplador. El infinito marino desde su dimensión horizontal se comprenderá desde el concepto de inmensidad. Su línea de horizonte marca la diferencia entre lo perceptible y lo desconocido pérdida a su vez en lo inmenso y lo universal. Las representaciones de Monleón escogidas transmitirán una especie de inmensidad vacía y silenciosa muy alejada de la abismática que la insondabilidad de su profundidad evoca y que sólo puede entenderse desde su verticalidad y que posteriormente analizaremos siendo la poética que más abundará en su pintura. Aunque no encontramos ninguna justificación religiosa ni ninguna perspectiva eternidad en el significado de estos cuadros sí que atribuimos al vacío de su inmensidad una especie de misticismo interior. Ya que la vinculación con el mar y su horizontalidad franquearán la actitud del artista entre el espacio y el tiempo proporcionándole las vías para tratar de representar lo indescifrable y desconocido. En este caso el infinito marino. Por ello manteniéndose en el concepto del vacío y a través de su intuición intentará apropiarlo y representarlo. A la hora de establecer los puntos de contemplación del mar observamos que paradójicamente existen dos alternativas: En movimiento o desde un punto fijo. La opción que se adopte condicionará la composición y la interpretación del paisaje observado. Está claro que el paisaje sólo se desarrolla a partir de un punto de vista fijo pero siempre a cuenta de las exigencias del movimiento. Es necesario por lo tanto establecer las justificaciones pertinentes a la hora de elegir los lugares de contemplación del mar. La búsqueda de un punto fijo nace de las necesidades artísticas y psicológicas del pintor. Ello es lo que hace variar la interpretación sobre el mar. Teniendo en cuenta la noción de punto de contemplación de la horizontalidad marina ya establecida analizaremos la experiencia visual de su inmensidad desde la óptica del pintor valenciano con el propósito de fundamentar la expresión de infinito. Partimos de la diferenciación que Gaston Bachelard⁵¹ establece entre la “contemplation vagabonde” et la “la contemplation qui s’approfondit”, en-

⁵⁰A nivel internacional también se le reconoce. Ver José Ramón MELIDA, “L’art en Espagne”. *Revue Encyclopedique Larousse*, Vol. 286, 25 de febrero de 1899, pág. 154 y es conocido por su labor como pintor del mar. Véase Leon de VEYRAN, *Histoire de la peinture de Marine. Peintres et Dessinateurs de la mer*. Paris: H. Laurens, 1901, pág. 48

⁵¹Ver Gaston BACHELARD, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, págs. 15–16

tendida la primera como perspectiva horizontal ante la contemplación de un paisaje, para enfocar nuestro estudio sobre la dimensión horizontal del infinito marino y los puntos de vista de su contemplación en la obra de Monleón. Apoyándonos en la tesis que Michel Collot⁵² ha establecido entendemos el concepto de horizonte como la frontera que permite apropiarse del paisaje que se observa. Desde esta posición éste es visto como una prolongación del propio espacio personal. Se produce una imbricación entre el punto de vista exterior y el interior⁵³. De ahí su tesis⁵⁴:

“La quête ou l’élection d’un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte alors témoignage pour le dedans.”

La experiencia exterior y subjetiva de la horizontalidad del mar que Monleón reflejó está ligada a la elección del punto de vista adoptado en su observación. La elección de los lugares de contemplación por parte de nuestro marinista y la afirmación de la posición estable como observadores conllevará a la identificación de una armonización en la interpretación de la inmensidad marina puesto que permite interrogarse sobre las cualidades evocadas e interpretadas de la horizontalidad del mar observado⁵⁵:

“La mise en place de l’observateur, indispensable à l’harmonisation du paysage, invite à s’interroger davantage sur les qualités qui sont requises de celui-là, qualités ou circonstances qui lui sont liées et sans lesquelles le Paysage ne serait pas.”

Ello demuestra lo dicho anteriormente: La inmensidad del mar es más que la pura descripción de su extensión ilimitada. En su valoración tiene que ver el doble juego establecido entre el exterior y el interior del punto de vista subjetivizado del pintor al mirar su imagen. Nuestro enfoque se basa en el análisis de la dicotomía existente entre el espacio cósmico y el espacio geográfico del mar, entre ese aquí y ese allá⁵⁶ que marcan la experiencia humana del espacio vivido. La noción de infinito apunta a esta confrontación. La visión de la inmensidad de la extensión marina plantea la cuestión entre el espacio conocido que se extiende entre nuestro aquí y la línea del horizonte que separa cielo y mar y que se confunde con el allá como representación del infinito. Dicho de otra manera nos lleva a la reflexión entre la distancia del lugar o espacio vivido y el espacio desconocido o abstracto. Encontramos que el concepto de línea del horizonte metaforizada por la vista horizontal ilimitada del mar está presente en la pintura valenciana de la época que tratamos. La inmensidad del mar será percibida desde la sublimidad evocada por la ausencia de límite perceptivo del horizonte marino. Esto entraña un ensanchamiento interior por parte de nuestros artistas. Esa línea de defensa que antes nombrábamos será utilizada por los marinistas para marcar el paso de la realidad a lo imaginario, de lo concreto a lo abstracto, de lo físico a lo metafísico. Ese espacio vacío que se representará más allá del espacio vivido será el espacio donde la interioridad del espíritu encontrará su reposo y tranquilidad. Un ejemplo de este concepto lo encontramos en el cuadro

⁵²Ver Michel COLLOT, *L’Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988; — , *L’Horizon Fabuleux*, Vol. 2, *XXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988

⁵³Sobre las implicaciones tanto físicas como metafísicas en la contemplación del paisaje ver Denise BRAHIMI, “Du regard à la contemplation: l’alchimie du paysage”. En *Actes du colloque Le paysage et ses grilles*. Dirigido por Françoise CHENET y Jean-Claude WIEBER. Paris: Harmattan, 1996, págs. 101–107

⁵⁴Ver Michel COLLOT, “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En *Actes du colloque Lire le paysage, lire les paysages*. Saint-Etienne: CIEREC, 1984, pág. 13

⁵⁵Ver BRAHIMI, *Du regard à la contemplation: l’alchimie du paysage*, pág. 104

⁵⁶Una aproximación sobre la concepción del espacio en esta doble perspectiva la analiza Bernhard WALDENFELS, “Habitar corporalmente en el espacio”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 2004, Nr. 32, págs. 21–38 planteando la simbología que se dibuja entre la interacción existente entre un espacio próximo y otro lejano y un espacio exterior y otro interior



Figura 11.14: Rafael Monleón y Torres, *Playa con figuras*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

Playa con figuras (Fig. 11.14) en donde una figura sentada frente al mar lo observa meditativo sumergiéndose en su inmensidad. La noción que analizábamos se encuentra presente en la disposición del cuadro a pesar que en su composición domine el cielo y la arena de la playa prominentemente frente al mar. Su concepción queda inscrita dentro de las coordenadas citadas. Monleón ha expresado cómo las vivencias cotidianas transcurren dinámicamente en el aquí del personaje contemplador inscrito dentro de las coordenadas móviles del espacio y el tiempo.

Mirando el allá, lo invisible fuera de la línea del horizonte le damos la posibilidad de que pueda transformarse en aquí, en conocido. Este es el medio mediante el cual la expresión de infinito puede volverse tangible. La separación que media entre lo conocido y lo desconocido es la extensión inmensa del mar. Monleón en su cuadro *Atardecer* (Fig. 2.3) aprovechando de nuevo la figura romántica del personaje de espaldas que observa tranquilamente el mar recupera de nuevo esta interpretación. Entendemos como Hussey la inmensidad horizontal del espacio marino desde la posición relativa del observador humano⁵⁷. Este punto de vista frontal como ya hemos estudiado caracteriza muchas de las obras del período romántico que nuestro pintor seguirá. Desde este punto de vista se logra a través de estratos superpuestos de la organización de los colores la profundidad exclusivamente visual del espacio del mar que no

⁵⁷Ver Javier MADERUELO, *Nuevas visiones de lo pintoresco*. Madrid: Fundación César Manrique, 1996, Cuadernos, pág. 31

nos transporta a ninguna realidad visible pero sí a la invisible representada por la infinitud de su inmensidad situada más allá del horizonte marino. La inmensidad del mar en estas representaciones se concibe desde su extensión. Es lo que nos hace apoyarnos en el sublime matemático de Kant que vinculaba su sublimidad a su magnitud⁵⁸. Según Kant, desde el punto de vista de la belleza, hay en la naturaleza una infinitud de cosas ligadas al ser. La imaginación que exige la representación de la grandeza del mar se acerca a la idea de infinito. La naturaleza desde el juicio estético contiene el poder de lo sublime el cual no aparece en ningún elemento de la naturaleza sino sólomente en nuestro espíritu. El filósofo alemán nos dice⁵⁹:

“Por esto se ve también que al verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la Naturaleza, cuyo juicio ocasiona esta disposición de aquel.”

Las teorías de Kant basadas en las fuerzas de repulsión y atracción se insertan dentro de las dos dimensiones de infinito que hemos concretado para el mar. Estamos estableciendo su dimensión horizontal desde la atracción que la misma suscita. Posteriormente desde su sentido vertical analizaremos su visión negativa. Ambas conforman la problemática teórica de la física y la metafísica kantianas. El punto de vista alto constituye otro de los lugares privilegiados de contemplación de los románticos. La unión entre la tierra y el mar desde una posición elevada entrañará una especie de dinamismo que pondrá en relación la verticalidad de la altura con la inmensidad observada del mar. Y es que la observación desde arriba se convierte en un espacio de refugio para el contemplador que la elija. De entre las obras estudiadas de Monleón no hemos encontrado en ninguna de las obras seleccionadas este punto de vista pero sí la selección de lugares elevados como tema individualizado en la contemplación del mar. En su cuadro *Acantilado* (Fig. 11.15) nos muestra vista desde abajo una representación del promontorio como punto de contemplación. Lo extrapola como motivo individual. Nos ofrece una vista del mar desde lo alto de un acantilado mostrando la tensión y la relación existente entre el mar y la tierra que lo circundan. Situar en estos lugares altos significa precisar la distancia que se toma respecto al mar adoptando una mirada dominante sobre el conjunto del panorama observado. Monleón impregnado aún de ese neorromanticismo imperante entre la escuela marinista valenciana del momento nos da una visión del mar en donde éste aparece reducido en importancia respecto la presencia de la tierra y de la costa en la que se inscribe.

Encontramos en la intención de Monleón una valoración de la admiración del mar desde un lugar elevado. Hay una necesidad de acceso para lograr obtener una vista sobreelevada del mismo. El paseo hacia el punto de contemplación se convierte desde esta orientación en dirigido. Interpretamos su intencionalidad como medio para expresar el sentimiento de infinitud que la vista horizontal del mar preludia. Monleón quiere llevarnos hacia una especie de exilio interior⁶⁰:

“La nada es, sorprendentemente, el destino de la visión, el desamparo, la ceniza como raíz de lo cantable. La *atopía* del exiliado se hace *inmensidad* y, en ella, el yo se convierte en el único, distanciado de todos, sostenido en la soledad.”

Sólamente los lugares elevados logran esa sensación de indefinido. La amplitud de la mirada que esta posición proporciona no debe confundirse con el sentimiento de apropiación. En

⁵⁸Ver Esperanza GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, 2004, La Biblioteca Azul, Serie Mínima, pág. 20

⁵⁹Citado en José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945, pág. 186

⁶⁰Ver Fernando CASTRO FLÓREZ, “Apuntes y visiones del desierto”. En *Actas de El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pág. 71



Figura 11.15: Rafael Monleón y Torres, *Acantilado*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

la captación de la inmensidad marina desde la orientación de un punto alto hay algo de existencial. Se viven dos dimensiones: la vertical por la conexión establecida entre el cielo y la tierra y la horizontal que nos permite dirigir la mirada sobre la extensión marina. Se produce una vinculación con el infinito al sentir lo inaccesible y lo intangible desde la seguridad gravitacional del punto de apoyo terrestre en el que nos encontramos. Observando el horizonte de la inmensidad marina desde lo alto se logra crear la sensación de ver más allá de lo posible siendo conscientes de la dificultad de desenmascarar lo real de lo imaginario. Monleón remarca la poética de los lugares altos como punto de acercamiento al mar convirtiendo su elección en un juego entre lo cercano y lo lejano, espacio en donde la incertidumbre domina y siendo esta vía la de su expresión de infinito.

11.2.2. La sublimidad del horizonte

La experiencia de la inmensidad marina vivida directamente desde el mar y no desde la tierra nos aporta una nueva orientación en la valoración del infinito. Adoptando la figura del viaje como medio para expresar esa sensación de infinitud definiremos el concepto que le da sentido a nuestro análisis apoyándonos en Rafael Monleón. Desde el punto de vista que tratamos aquí entendemos al viaje desde la noción de avanzar en el espacio sin disvincularla de su unión indisociable con el tiempo. Su definición nos adentra en la concepción sublime del vagar. Asociamos por lo tanto el viaje a la representación de la vida en términos de desplazamiento. Esta afirmación clarifica la problemática que la representación del infinito marino planteó a nuestro pintor: Reflejar el paralelismo existente entre la figura del hombre como errante del afuera y como consecuencia de ello la angustia provocada que intenta eliminar

desde su vivencia interior. El viaje sentido desde la inmensidad del océano se expresará desde la interioridad de su sensación física. El sentimiento que nace en el contemplador del mar desde la vivencia física de su infinitud surge de la intensidad de la imaginación que une armónicamente la ilimitación de la extensión del mar transformándose en imagen de interioridad. De la correspondencia y complementariedad de estas dos esferas nos habla Bachelard⁶¹:

“Dans une vie cosmique imaginée, imaginaire, les mondes différents souvent se touchent, se complètent. La rêverie de l’un appelle la rêverie de l’autre (...) Ce double espace mobilise toutes les valeurs de la rêverie cosmique. Dès qu’un être qui rêve sans limite, dès qu’un rêveur ouvert à tous les songes vit intensément dans un des deux espaces, il veut aussi vivre dans l’autre.”

Enfocaremos el análisis de la obra de Monleón desde el concepto de lo sublime entendiéndolo como experiencia que nace del encuentro de la conciencia y el mundo exterior⁶²:

“It is not the sublime forces and forms of nature that can concern us alone, however, for as its theoreticians make clear, the sublime is not an ontology but a phenomenology, not a special essence of certain things but rather an experience of a particular kind, born out the encounter between consciousness and the world.”

Inscribir el sentimiento de infinito desde el vagar del viaje necesita precisar los límites del término porque el errar implica la tensión poética que va desde el deseo a la angustia del vacío. Ejemplifica la tensión casi dialéctica de dos fuerzas contrarias. El viaje de la inmensidad marina será vivida tanto desde el decantamiento hacia la búsqueda de lo desconocido como desde el miedo a perderse en ella. Comenzaremos por abordar su aspecto positivo. Después nos ocuparemos de la angustia que su vacío puede provocar.

Adoptar este punto de vista requiere moverse de nuevo dentro de los límites de lo sublime. Hasta el momento nos hemos interrogado sobre su significado desde la tradición estética⁶³. Su delimitación nos ha llevado a considerar los horizontes culturales a los que se aplica. Hemos constatado que su concepto no se reduce a lo puramente estético ni literario de una época concreta sino que se fundamenta más bien sobre los pilares filosóficos de la filosofía kantiana del juicio. Ello demuestra que el concepto de lo sublime desde Longino se ha asociado a debates de toda naturaleza circunscritos no sólo al arte sino también a ámbitos como la ética, la política, la naturaleza o Dios. Desde el Romanticismo se transformó en un pensamiento subyacente heredero de una tradición tanto filosófica como histórica. La impulsión hacia lo sublime en el Romanticismo marca la aspiración hacia lo absoluto. El cambio de la historia

⁶¹Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960, pág.177

⁶²Citado en Steven Z. LEVINE, “Seascapes of the sublime: Vernet, Monet and the Oceanic feeling”. *New Literary History*, Vol. 16, 1985, pág.377

⁶³De entre la bibliografía consultada hemos revisado especialmente Baldine SAINT-GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993, La république des lettres; —, “Le paysage et la question du sublime”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 75–118; José Vicente SELMA, *Imágenes del naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia: Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 1995; LEVINE, *New Literary History* 16 [1985], págs.377–400; Aurélia GAILLARD, “L’Aventure de la peinture : sublimes tempêtes de Poussin à Vernet”. En *L’Aventure maritime*. Dirigido por Jean-Michel RACAULT. Paris: L’Harmattan, 2001, págs.95–105; Philip CONISBEE, “La nature et le sublime dans l’art de Claude-Joseph Vernet”. En Catálogo de la Exposición *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Arcueil: Anthèse, 1999, págs. 27–43; Chrystèle BURNARD *et al.* (Dir.), *Le paysage et la question du sublime*. Musée de Valence, du 1er octobre au 30 novembre 1997. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997; Andrew WILTON (Com.), *Catálogo de la exposición Turner and the sublime*. Art gallery of Ontario, Toronto, 1 November 1980-4 January 1981, Yale center for British art, New Haven, 11 February-19 April 1981, the British museum, London, 15 May-20 September 1981. London: British Museum, 1980



Figura 11.16: Rafael Monleón y Torres, *Dos barcas con vela*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

y de las mentalidades explica la permanencia de lo sublime. Por eso en la connotación de la mayor parte de la obra de la primera generación de los marinistas valencianos perdura lo sublime. En su actitud podemos vislumbrar un doble sentido: El sentimiento de lo sublime para nuestro pintor bascula entre el sentimiento del rechazo y del miedo y el del éxtasis. Es una lucha entre una falta del aquí y una plenitud del allá. El sentido que le damos a la representación del viaje en los cuadros aquí escogidos se mueve entre esta doble interpretación.

Basándonos en esta precisión vamos a analizar el sentimiento de infinitud del mar desde el placer que encuentra el alma al contacto con la inmensidad del espacio marino. El concepto que aquí adopta Monleón de sublimidad se centra en la diferenciación entre lo infinitamente grande representado por la ilimitación de la extensión marina y lo infinitamente pequeño materializado en el alma del hombre. Ambas tendencias se unen buscando el sentido de la belleza de la horizontalidad del mar. Encontramos este concepto también en su cuadro *Dos barcas con vela* (Fig. 11.16). Gracias a la facultad de lo sublime que muestra lo invisible a través de la dilatación de lo visible, el infinito del mar es entendido por el pintor. Rafael Monleón fue un gran conocedor del mar. Su vinculación con el espacio marítimo debe ser abordado desde la doble perspectiva que ofrecen sus viajes. Por un lado como espíritu inquieto realizó al inicio de su formación diversos viajes por Europa que le pusieron en contacto no sólo con las nuevas corrientes artísticas y de la pintura de marinas sino también le dio la posibilidad de conocer de cerca el paisaje y la naturaleza de otros mares muy distintos del Mediterráneo al que estaba



Figura 11.17: Rafael Monleón y Torres, *Amanecer con dos barcas*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

acostumbrado⁶⁴. Años más tarde gracias a su vinculación con el Museo Naval de Madrid⁶⁵ tuvo la posibilidad también de emprender otros viajes que completaron su formación y su visión como pintor especializado en el mar. Así mostraba su entusiasmo por viajar y aprender en su petición para ser nominado pintor del Museo Naval⁶⁶:

“Y estando próximo a emprender un viaje al extranjero con el objeto de estudiar en las Exposiciones de París, El Havre y Amberes las obras notables de Marina siéndome de gran utilidad para ello el título que solicito.”

Su obra *Amanecer con dos barcas* (Fig. 11.17) ilustra el concepto que estamos definiendo.

Circunscribimos la obra a su estancia en los países del Norte de Europa. La silueta de los molinos de viento del fondo nos dan la pista. La composición del cuadro se acerca a la tratada por los marinistas europeos del siglo XVII que pintaban la extensión calmada del mar inscrita dentro de un dilatado horizonte. Sabemos que en Bélgica Monleón estudió con Paul

⁶⁴Consultar la Introducción hecha por Hugo José O'Donnell al Rafael MONLEÓN Y TORRES, *Construcciones navales bajo su aspecto artístico*. Barcelona; Madrid: Lunweg Editores, DL 1989 Ver también las noticias locales *Las Provincias*, 18 de julio de 1871; *Las Provincias*, 1 de agosto de 1871; *Almanaque de Las Provincias*, 1900–1901, pág. 366

⁶⁵De entre la documentación revisada al respecto ver ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931-18, N° 3, 15 de Julio 1869; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931-18, N° 22, 26 de Diciembre 1873; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931-18, N° 27, 20 de Julio 1881; ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931-18, N° 43-48, 26 de Julio 1887

⁶⁶ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID, Signatura 2931, N° 15, 6 de Mayo 1870

Clays⁶⁷, afamado marinista. La prensa de la época señalaba de esta manera su partida⁶⁸ y su llegada⁶⁹:

“En el tren de anteayer salió para Bruselas nuestro querido amigo el joven pintor Don Rafael Monleón, con el objeto de continuar allí los estudios del arte que tan ventajosamente procesa.”

Podemos claramente denotar las similitudes del valenciano con la obra del belga en la crítica que M. Charles Blanc le hizo en la Exposición Universal de 1867⁷⁰:

“C’est un excellent peintre de marines que M. Clays. (...) Sans avoir recours aux drames des tempêtes et des naufrages, il est intéressant, il nous attire et il nous arrête. Il se plaît, comme lui, à peindre des navires mouillant dans l’Escaut ou voguant sur la Meuse, et comme lui, il aime les eaux calmes, tantôt profondément endormies tantôt frissonnantes sous la brise. On y voit se refléter en tremblant les flancs bruns des navires, avec leurs voilures d’un blanc écru, d’un orangé sale ou d’un ton canelle. L’impression de M. Clays a toujours été juste et forte; il la redit avec justesse et avec force.”

En esta marina Monleón se ha dejado inspirar por las aguas tranquilas y dilatadas del mar. Encontramos en su expresión una vinculación con la idea de infinito. Nuestro pintor la logra apoyándose en la imagen del viaje a través de un mar calmado. A pesar de que la escena no se sitúa en alta mar las coordenadas que nos inducen a preludiar la conexión entre inmensidad e infinitud están claras.

El horizonte está claramente diluido en la composición. La unión entre el cielo y el mar es casi imperceptible. Monleón se ha apoyado en el concepto sublime de la horizontal⁷¹:

“Le sublime de l’horizontale a surgi du recul ou de l’abolition du phénomène d’horizon, à la jointure de la terre et du ciel.”

La vastedad de la inmensidad marina es aprovechada por el pintor para transmitir ese no lugar que es el infinito. La experimentación del viaje marítimo a través de la amplitud de la superficie marina es interpretada como un lugar de erranza transitiva en la búsqueda de un punto de anclaje. La noción de infinito que Monleón traduce se apoya en el concepto de quietud y de ensoñación. No hay nada de terrible en la experimentación de la inmensidad marina. El tipo de viaje presentado no plantea un viaje a través de un espacio intransitivo que nos puede llevar a la deriva tanto física como moral. La inmensidad del mar actúa como fuente de meditación cósmica. El pintor se apoya en una serie de correspondencias cósmicas que le ayudarán a expresar la idea de infinitud del mar. Por un lado se basa en la armonía.

⁶⁷Sobre la crítica de Clays en las exposiciones de la época revisar Jules DUJARDIN, Capítulo “Paul-Jean Clays, Henri Schaeffels et Alexandre Bouvier”. En *L’Art flamand. La Renaissance du XIX siècle*. Vol. IV, Bruxelles: A. Boitte, 1898, págs. 145–152; Paul MANTZ, “Les Beaux Arts à l’Exposition Universelle”. *Gazette des Beaux Arts*, Vol. XXIII, 1867; ANONYME, “Le Salon”. *Journal des Beaux-Arts*, 16 août 1866, Nr. 15, págs. 113–115; Jules Joseph GUIFFREY, “Les artistes belges au Salon de Paris”. *Journal des Beaux-Arts*, 15 juin 1865, Nr. 11, págs. 87–89; Ernest CHESNEAU, Capítulo “Ecole belge. Ses transformations au XIX siècle”. En *Peinture, Sculpture : Les nations rivales dans l’art: Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Nord, Danemark, Suède et Norwège, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d’Amérique, France: l’art japonais, de l’influence des expositions internationales sur l’avenir de l’art*. Paris: Didier, 1898, págs. 74–119

⁶⁸*Diario Mercantil*, 31 de enero de 1866

⁶⁹*Diario Mercantil*, 29 de octubre de 1867

⁷⁰Charles BLANC, *Les artistes de mon temps*. Paris: Librairie Firmin Didot, 1876, págs. 495–496

⁷¹Citado en SAINT-GIRONS, *Le paysage et la question du sublime*, pág. 104

La composición se inscribe dentro de una horizontalidad casi perfecta incrementada por la sublimidad que el color pastel del amanecer añade a la imagen. La luz transmitida nos introduce en el infinito del mar. Nos lleva a una posición casi contemplativa lograda por una nueva metonímia del silencio. El silencio del mar es representado desde la tranquilidad de sus aguas. Esta idea la recoge Monique Brosse⁷²:

“La mer, élément sensuel, s’appréhende par l’ouïe. L’onde sonore, dans son écoulement, s’apparente à la vague, croissant, diminuant de volume, dans une dynamique de la répétition. La monotonie régulière du bruit de fond émanant d’une mer calme accompagne une certaine présence du monde qui s’assortit du vide de la pensée.”

La calma de la inmensidad de su superficie se une a la indeterminación del horizonte y ello empuja hacia una especie de tranquilidad ontológica que trasmite un reposo casi total. El viaje desde la perspectiva del vagar por la superficie lisa y uniforme del mar permite una separación entre la vastedad del mundo exterior y la finitud de lo cotidiano. Monleón ha sabido transmitir la dicotomía de la que antes nos hacía alusión Bachelard: la separación entre lo infinito del sueño y lo imaginado y lo finito del espacio vivido. En su cuadro hay una confusión entre cielo y tierra. Hay una complementareidad de ambos elementos. Logran ocupar la totalidad del horizonte. Son intercambiables y encarnan la unidad cósmica que es el punto de inflexión en la búsqueda del infinito. En la unión de ambos Monleón sitúa el punto de anclaje que antes citábamos. Es el lugar a donde se nos envía en la búsqueda de la invisibilidad del infinito. Lo visual y lo sonoro adquieren en la expresión de su infinitud una metonímia diferente. Hay una trasmutación sensorial. Dejamos de oír la agitación cadencial del mar para sumergirnos en la inmensidad de nuestra imaginación y llegar al concepto de ver lo invisible. Este traspaso de sentidos en las formas de la naturaleza lo identifica Raffaele Milani⁷³ como base de la representación estética del paisaje:

“Si tratta infatti di un’osservazione che ci riporta alla relazione o allo scambio tra forme della natura e rappresentazioni della mente umana, fondamento di un’estetica del paesaggio.”

En esta trasmutación conseguida desde el estado calmado de la inmensidad del mar es como Monleón llega a la expresión de infinitud. La inmensidad nos aparece como una deriva interior donde todo se medita desde donde partimos a través del viaje en busca del infinito.

11.2.3. Concepción cíclica de la existencia

Nos apoyaremos en la asociación existente entre la concepción de la muerte y el mar para representarlo. Ligado estrechamente a la simbología de la muerte se le asocia con su estado más temible: Las tempestades y los naufragios⁷⁴. Pero paralelamente a este discurso existe la vinculación entre la inmensidad serena del mar y el tema del destino humano. Con esta constatación dejamos en evidencia el cruce que se produce entre la representación espacial del infinito anteriormente estudiada y la simbología del tiempo en el mar. Este no se comprende sin una lectura de su inmensidad espacial. Entramos de nuevo en la dialéctica de lo grande y lo minúsculo. Y es este el punto de referencia que utilizaremos para materializar la temporalidad del infinito marino. Comprenderemos su significación desde la metáfora heredada del mar como destino humano. La figura del barco nos guiará en nuestro discurso. *Rafael Monleón*

⁷²Monique BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983, pág. 171

⁷³Raffaele MILANI, *L’arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002, pág. 126

⁷⁴Ver GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*



Figura 11.18: Rafael Monleón y Torres, *Remo, Velas y Vapor*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

en su cuadro *Remo, Velas y Vapor* (Fig. 11.18) parece preludiar esa simbología. Mirando la inconmensurabilidad del mar la vida aparece como un punto minúsculo a escala de la eternidad. El hombre es un pequeño punto frente al infinito.

La imagen de los barcos retornando y navegando lentamente hacia la ilimitación del espacio marino anuncian la relación existente entre el mar y la eternidad. El viaje por mar simbolizará la vida en su totalidad. Durante su desarrollo y después con su fin, la muerte. Esta interpretación rehuye de otras mucho más dramáticas dadas por Monleón en donde la violencia del mar era protagonista. Aquí aunque presentida, la muerte no se vincula a la experiencia del abismo sino al sentimiento de la nada representado por la constatación de la existencia humana y su relación con la eternidad. El sentido de retorno que la imagen del mar lleva implícita genera su vinculación con su metáfora. Monleón construye el infinito temporal concretizándolo a través del espacial. Y se apoya tomando prestado el sentido temporal utilizado en el Romanticismo en donde el tiempo es visto sin conmensurabilidad alguna⁷⁵. La marina de Monleón quiere expresar la continuidad monótona de la vida a través de la infinitud temporal del mar. La vida como viaje ha sido metáfora por excelencia entre la pintura del mar. La noción de la *navigatio vitae* ha utilizado el barco como medio de representación. Esa metáfora universal se instaura en la noción de viaje preconizando que nuestra vida tiene una partida que es nuestro nacimiento y una llegada, nuestra muerte. Monleón representa el paso del tiempo. Su noción subjetiva y abstracta como hemos indicado sólo puede ser entendida desde la realidad objetiva y concreta del espacio. El deambular de los barcos aparece como la representación del tiempo que transcurre. Su experiencia en alta mar hace más tangible su fugacidad. El viaje se construye sobre un principio y un final y ello nos recuerda nuestro destino. De nuevo tomando en cuenta la interferencia que se produce entre la imaginación subjetiva del tiempo y la realidad objetiva del barco llegamos al concepto de trayecto an-

⁷⁵Ver capítulo sobre la concepción del tiempo en el Romanticismo José CAMÓN AZNAR, *El tiempo en el arte*. Madrid: Organización Sala, 1972, págs. 225–239

ropológico de Gilbert Durand⁷⁶. El mar aparece como la situación real y el viaje como la verdadera condición del hombre⁷⁷. Sobre esta dialéctica se construye la idea de infinito. La relatividad en que se inscribe la relación hombre y barco y su vinculación con el infinito nos la precisa Monique Brosse⁷⁸:

“Les rapports de l’homme et du vaisseau s’inscrivent dans la relativité. C’est un ciron qui s’embarque à bord d’un infini, lequel, à l’expérience, va se révéler fini.”

La concepción cíclica de la existencia humana es vivida desde la noción de continuidad. Esta no se construye sobre el eje vida-muerte sino que ofrece un significado del paso de tiempo lineal que se desvincula de la dramatización brusca de su interrupción inscribiéndose sin embargo en la imagen del trascurso lento y regular de la nave. Atribuimos en este sentido al transcurrir del tiempo una connotación positiva dado que no es percibido como un encaminamiento hacia un fin inminente como la experiencia de la verticalidad atribuye sino que es vivido como una renovación interior. Nos apoyamos en la concepción de tiempo vertical de Michel Ribon. Partiendo de la noción de ruptura inscrita dentro de la continuidad del tiempo horizontal el filósofo precisa que puede ser vivida de dos maneras: Bien negativamente llevándonos a la muerte o bien vivida como una plenitud del ser. Esta última noción es la que considera como tiempo vertical y en la que vamos a apoyarnos. Sus palabras lo confirman⁷⁹:

“... cette rupture (...) Vécue au contraire comme un soudain augmentatif d’être, le moment auroral d’un nouveau départ, la coupure relève de ce que nous avons appelé le temps vertical.”

Monleón capta el instante de la eternidad del mar dentro de la especificidad del movimiento cíclico del mar. Y esa eternidad que la inmensidad del mar preludia se caracteriza en que temporalmente se sitúa a medio camino entre la memoria y el sueño. La experiencia de la temporalidad del infinito marino será vivida desde la noción de una eternidad casi inmóvil y tranquila. El tiempo ha interrumpido su fuga y el ser consciente de la concepción cíclica de su existencia la vive como una realidad tangible y tranquila abocada hacia la plenitud. De esa manera el tiempo vertical ofrece la posibilidad de dotar al presente de los medios necesarios para expansionarse, profundizar e ir más allá. Desde estas coordenadas el marinista valenciano logra expresar la sensación de cíclica existencial separándolo de la muerte y acercándola a su resurgimiento interior. De nuevo Bachelard ilustra lo dicho⁸⁰:

“Fait apparaître l’instant présent à l’éternité.”

11.2.4. Ritmo y retorno

Los pintores valencianos del momento encontraron en las olas del mar la expresión de su infinitud y Rafael Monleón fue uno de ellos. Teniendo en cuenta los valores que hemos establecido de la ola y del movimiento del mar vamos a precisar su vinculación con el concepto de infinito temporal. Y nos apoyamos en la noción de ritmo y retorno que materializan la idea de repetición que aquí estudiamos. El mar parece, por su forma particular de ser y dejar de ser, un juego recurrente que proyecta la idea efímera y sutil de presente sobre la continuidad

⁷⁶Ver Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969, pág. 80

⁷⁷Ver WYSTAN HUGH AUDEN, *The enchafed flood or the romantic iconography of the sea*. London; Boston: Faber and Faber, 1949, pág. 21

⁷⁸Citado en BROSSE, *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*, pág. 526

⁷⁹Michel RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique*. Paris: Kimé, 2002, pág. 32

⁸⁰———, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l’art et la catastrophe*. Paris: Kimé, 1999, pág. 113



Figura 11.19: Rafael Monleón y Torres, *Mar contra rocas*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

más manejable del tiempo físico. Las olas pueblan su espacio y le dan corporeidad a través de su movimiento. Su ritmo cadencial nos indica su continuidad. Daniel Buren ⁸¹ establece este sentido:

“La répétition qui nous intéresse est donc fondamentalement la présentation de la même chose sous un aspect objectivement différent.”

La ola aparece para nuestros marinistas como la viva imagen de la continuidad temporal. Es la misma siendo diferente. La noción de onda nace de la necesidad existencial de perturbar y acarrea lo inexorable de extinguirse. El mar es un marcador natural del tiempo cíclico, pero necesita apoyarse en el registro de la memoria para tasar el tiempo humano, que es un tiempo direccional y dirigido como hemos visto. Rafael Monleón en su *Mar contra rocas* (Fig. 11.19) nos ofrece una imagen horizontal del movimiento rítmico del mar. Su interés por las olas y su movimiento lo atestigua el sencillo dibujo sito en la Biblioteca Nacional de Madrid que adjuntamos.

El pintor refleja el concepto que estamos definiendo y fundamenta nuestra segunda vía de representación de infinito temporal. La formación de las olas se inscriben desde esta óptica dentro de una circularidad temporal infinita. Las mareas crecen y descienden interminablemente como la vida tiene un crecimiento y un ocaso cierto. El infinito de las olas muestra de esta manera ese juego de contrarios que la naturaleza del mar comporta. Se inscribe dentro de la idea de eternidad y de retorno que dan corporeidad a la noción de infinito que aquí buscamos. Deleuze⁸² fundamenta y nos ayuda a cerrar nuestro enfoque:

⁸¹Ver Daniel BUREN, *Les écrits (1965-1990)*. Vol. I, Bordeaux: Capc Musée d'art Contemporain, Entrepôt Lainé, 1991, pág. 92

⁸²Ver Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, pág. ?

“L’extrême n’est pas l’identité des contraires, mais bien plutôt l’univocité du différent, la forme supérieure n’est pas la forme infinie, mais bien plutôt l’éternel informel de l’éternel retour lui-même à travers les métamorphoses et les transformations.”

El ritmo, la repetición y la idea de retorno materializadas en la imagen de la ola nos han marcado los trazos del infinito temporal marino preludiados por nuestro pintor.

11.2.5. La verticalidad vivida

Los pintores valencianos que aquí estudiamos se interesaron por el tema de la muerte en el mar a través de la vía de la imaginación y de la efectividad gracias al conocimiento próximo que del medio marino tenían. Rafael Monleón se puede considerar su iniciador. Trágica, dramática o poética, la muerte en el mar en sus representaciones desde las diferentes categorías temáticas elegidas, conseguirá aprehender el objeto y la experiencia vivida de la misma reflejando el sentimiento y la emoción de su contacto. Monleón como buen marinista cultivó el tema del naufragio. Observamos que en dicha temática prevalece una cierta mediocridad y repetición en las obras que ejecutó consecuencia quizás de las directrices marcadas por el gusto que la época imponía. Pero a pesar de ello podemos considerar que el marinista valenciano supo interpretar el aspecto más dramático del mar desde la variedad temática del género sin olvidar la homogeneidad de rasgos que lo conforman como tema. Partiendo de esta precisión vamos a intentar vincular sus naufragios con la expresión de infinitud marina. La experiencia del abismo como inmersión se encuentra en la base interpretativa del infinito existencial del mar. La profundidad marina entendida como lugar incontrolable y desconocido se asimila con la noción de caos y de abismo como hemos estudiado. El fondo oscuro y silencioso del mar prefigura un universo interior que se convierte en fuente evocadora para nuestro artista.

El pintor valenciano apoyándose en la personalidad más exaltada del mar y las consecuencias que su furia pueden acarrear se valió de la inmersión metafórica en las aguas abisales del mar que representó para expresar la noción de infinito desde su dimensión vertical. Encontramos esta noción en dos de sus obras hechas ambas en 1886. Son casi una fiel reproducción una de la otra. En su *Corbeta Villa Bilbao* (Fig. 11.20) y en su *Goleta Cruz Brasil* (Fig. 9.30) Monleón nos hace una interpretación muy visual de la caída en la nada de los abismos del mar.

La única diferencia apreciable es el diferente tipo de embarcación. Por lo demás su disposición es igual. La nave aparece ladeada, luchando contra la fuerza feroz del mar embravecido ante la desesperación de los marinos que preludian el desenlace fatal. Monleón nos transmite la sensación de vacío del alta mar mostrando la movilidad de sus aguas influidas por la acción de un cielo portador de tormenta. En ambas representaciones cielo y mar conformar casi un todo único imperceptible que agudiza la sensación de abismo. La experiencia del límite de la realidad materializada en la experiencia de la inmersión violenta en el mar permitió a nuestro marinista acceder a una especie de vía utópica para evocar el infinito. Su visión poética y su casi alegórica huida de la realidad se unieron al universo marino consiguiéndolo. Monleón inducido por el poder evocador de la fuerza del mar intuyó su infinito apoyándose en la noción de verticalidad descendente de su dimensión representada por la profundidad del fondo del mar y en la experiencia de caída e inmersión en la misma valiéndose para ello de la imaginación poética que el elemento marítimo les invocaba. Desde la orientación metafísica que hemos querido dar a nuestra hipótesis, prefiguramos en la dimensión vertical del infinito buscado por nuestro artista, su signo descendente, vinculado a la noción de profundidad separándonos de esta manera de su sentido trascendente vinculado a Dios que no encontramos en las obras analizadas. Cabe recordar, como ya se ha precisado en la segunda parte del presente trabajo,



Figura 11.20: Rafael Monleón y Torres, *Corbeta Villa Bilbao*. 1886. Museo Naval, Madrid

que la noción vertical se construye desde su sentido bidireccional. Existe una interferencia a la vez que interconexión entre los dos lados de su estructura. Así establecía Bachelard ⁸³ :

“Le haut dynamise le bas et que le bas dynamise le haut.”

El juego de ambos extremos de dicha dimensión ha proporcionado una amplia gama interpretativa dentro de la historia de la representación ⁸⁴.

“Comme la philosophie, (...), l’art se situe dans ce double mouvement de trans-ascendance et de trans-descendance. Une descente qui n’est pas une chute mais un aiguillon qui incite à l’élévation ceux qu’elle pique pour percevoir autrement un monde rabattu jusqu’alors dans étroites et mesquines dimensions. Si l’artiste part de « l’obscurité des chutes infinies », c’est pour s’adonner, selon le mot de Rilke, au « jeu scintillant de toute remontée ». Mais c’est aussi, par-delà la jouissance de scintillance de la beauté des formes, pour confère un éclat particulier aux vérités qu’il dévoile au cours de son élévation.”

Mientras que el signo ascendente se relaciona con la elevación y la vitalidad, muy por el contrario su sentido de descenso se vincula a la caída y a la pérdida de seguridad. Teniendo en cuenta el sentido ontológico que hemos dado a nuestra hipótesis reconocemos en nuestro pintor una construcción de la verticalidad marina en su signo descendente basada en una conexión entre el interior de su ser y la escucha del misterio de la profundidad del mar. Los miedos y temores que la violencia del mar transmite se visualizan en la verticalidad del infinito marino manifestando de esta forma el desasosiego por la pérdida de apoyo que supone la experiencia del miedo al mar.

En su *Naufragio Gravina* (Fig. 11.21) encontramos también el concepto de inmersión como vehículo de la expresión de infinito vertical del mar.

Esta vez la disposición del cuadro difiere de los anteriores naufragios. Se muestra una panorámica más amplia del mar, situando la escena cerca de la costa. Monleón da a la escena una sensación de frialdad utilizando la paleta de colores fríos. Monleón materializa en su naufragio el deslizamiento del interior del ser hacia los abismos de la nada del fondo del mar. Desde este punto de vista encontramos el origen de la verticalidad en la dimensión más íntima de nuestro ser ⁸⁵. De ahí el sentido óptico al que aludíamos. Afirmamos por lo tanto que el sentido de la verticalidad está en el interior del ser ⁸⁶. El paso de la dimensión horizontal a la vertical se corresponde con la inmersión. Se parte de la horizontalidad sin conocer todavía el sentido de la vertical. Metafóricamente encontramos en esta aseveración el significado del impulso de nuestro marinista al pintar la verticalidad del mar. Sólo el desprendimiento de sí mismos les facilitará el paso de la percepción horizontal a la vertical del mar. Polarizamos las siguientes palabras referidas a la bidimensionalidad de la montaña al mar ⁸⁷:

“Le détachement de soi-même favorise le passage de l’horizontalité à la dimension verticale. Sinon, la verticalité ne serait qu’une erreur d’optique.”

Establecido pues que la verticalidad del mar se construye desde su profundidad vislumbramos que su experiencia se fundamenta a través de la noción de caída vinculada a la idea de inmersión como abismo. La acción de ahogarse es contemplada como un compromiso a

⁸³Citado en RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique*, pág. 19

⁸⁴Ibíd., pág. 20

⁸⁵Ver ibíd., pág. 17

⁸⁶31 ibíd.

⁸⁷Marie Madeleine DAVY, *La montagne et sa symbolique*. Paris: Albin Michel, 1996, pág. 51

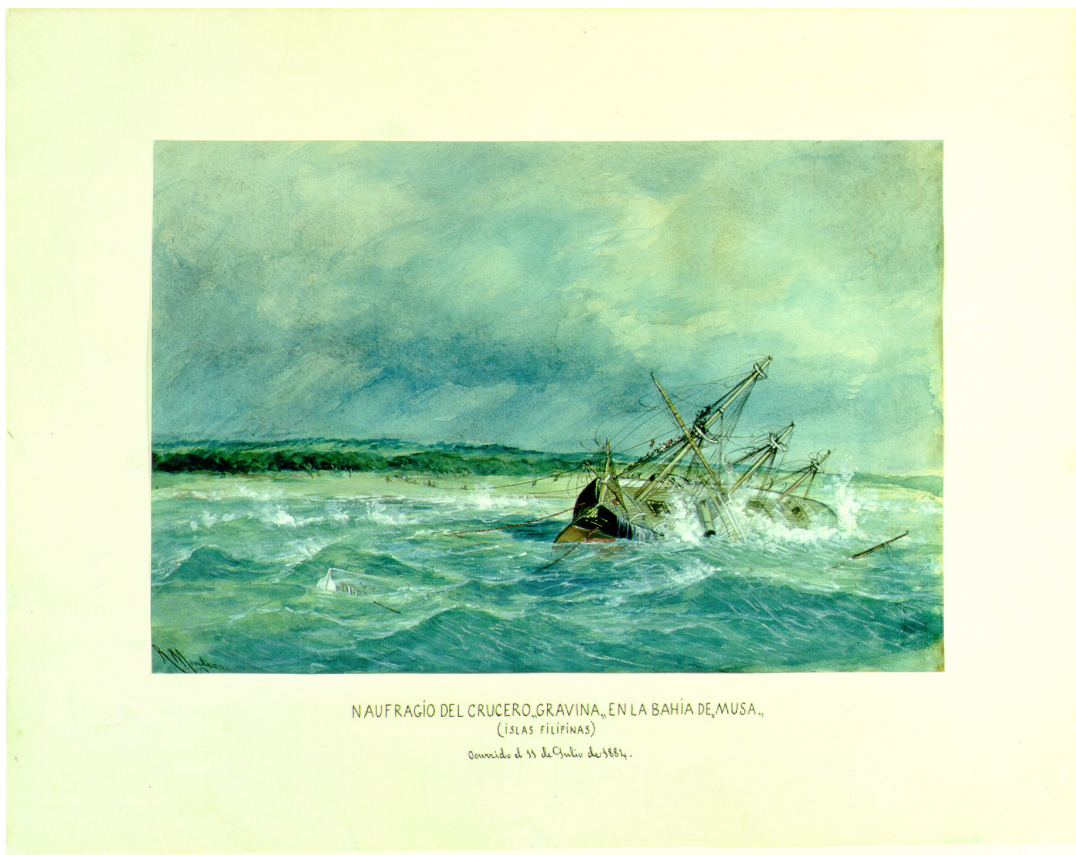


Figura 11.21: Rafael Monleón y Torres, *Naufugio del Crucero Gravina en la bahía de Musa*. Museo Naval, Madrid



Figura 11.22: Rafael Monleón y Torres, *Peña del Buey*. s.f. Palacio de la Moncloa, Madrid

contracorriente del destino. Su imagen implica un variado elenco metafórico. Nos sirve para dar forma a la noción de infinito. Esta actitud materializa el deslizamiento del interior del ser hacia los abismos de la nada del fondo del mar. Desde este punto de vista encontramos el origen de la verticalidad en la dimensión más íntima de nuestro ser⁸⁸. De ahí el sentido óntico al que aludíamos. Afirmamos por lo tanto que el sentido de la verticalidad está en el interior del ser⁸⁹. El paso de la dimensión horizontal a la vertical se corresponde con la inmersión. Se parte de la horizontalidad sin conocer todavía el sentido de la vertical. Metafóricamente encontramos en esta aseveración el significado del impulso de los marinistas valencianos al pintar la verticalidad del mar.

Su concepto confirma el destino ontológico que nombrábamos. El pintor marinista apoyándose en su noción expresa en sus representaciones no la caída en un mundo desconocido sino el establecimiento de los límites de éste discerniéndose claramente de la solidez terrestre y de la firmeza de la costa. Interpretamos desde esta óptica otros dos naufragios de Monleón. *Puerto de Laredo* (Fig. 9.46) y *Peña del Buey* (Fig. 11.22). Ambos abordados estilísticamente desde una factura mucho más cercana al romanticismo⁹⁰.

La naturaleza está tratada de manera grandilocuente. Parece representar el concepto de sublime dinámico de Kant. Todo, mar y rocas expresan la grandilocuencia de la escena y del hecho a avenir. Monleón parece arrancar al espectador de su posición segura para introducirlo y disponerlo de nuevo en el mundo. Esto se entiende como una ridimensión espacio-temporal. La interpretación de Monleón se mide desde la experiencia acercándonos a interrogaciones existenciales que no dejan de metamorfosearse y de abrirse desde su dimensionalidad vertical. Su imagen se construye a través de la imaginación metafísica.

Las representaciones del mar embravecido y presagiando muerte reflejan el binomio indestructible entre la experiencia de la caída al mar y la experiencia de todos nuestros temores existenciales. Queriendo reconocer la intención de infinito en nuestro pintor desde la interpretación de inmersión hemos tomado como nexo la noción de imaginación establecida por

⁸⁸Ver RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*, pág. 17

⁸⁹31 *ibíd.*

⁹⁰Véase crítica de esta última obra en A. QUEROL, "Los artistas valencianos en Madrid". *Revista de Valencia*, 1 mayo 1882, págs. 278-282



Figura 11.23: Rafael Monleón y Torres, *Naufragio Torre del Hércules*. 1869, Museo Naval, Madrid

Bachelard. El filósofo estableció una diferenciación entre lo que él denominó “*imagination matérielle*” referida a los elementos de la naturaleza en nuestro caso el agua e “*imagination dynamique*” vinculada al deseo de verticalidad. De la primera nos dice⁹¹:

“L'étonnant besoin de “*pénétration*” qui, par delà les séductions de l'imagination des formes, va penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière.”

Esa necesidad de inmersión que el elemento del agua marina provoca en quien la experimenta desde su verticalidad nos ayuda a sentar las bases sobre las que se apoya la intención de infinito de nuestro pintor. Discernimos la existencia de una relación dinámica entre el elemento marino y la imaginación creadora del marinista. Hay una equiparación entre la interioridad del ser y el alma del mar. Encontramos como posible vía de expresión el nexo existente entre el elemento que representa el agua marina, sus profundidades y la estructura psicológica que se establece con el artista. Entendemos el concepto de elemento desde el punto de vista de Bachelard considerándolo no sólo desde su aspecto físico y externo sino desde el poético. Basándose en esta estructura el pintor consigue encontrar la vía por la que manifestar el infinito existencial del mar.

En su *Naufragio Torre de Hércules* (Fig. 11.23) Monleón jugará con el valor de infinitud del mar y de la noche. En este caso el naufragio está por venir. El barco todavía se erige sobre las aguas del mar movimentadas en medio de la vastedad nocturna. Una barca con los naufragos rescatados parece encaminarse hacia la costa guiada por la luz del faro. De nuevo mar y cielo parecen unificados creando la sensación de un todo sin fondo. Es una composición mucho menos efectista que las anteriormente analizadas pero gracias al tratamiento del mar y del cielo se logra expresar el sentido de infinitud que venimos analizando. No aparece ninguna escena que haga presente la inmersión pero la salvación preludiada de la misma nos pone en contacto con la experiencia del abismo.

El agua marina como elemento ofrece la posibilidad tanto de proporcionar imágenes materiales como de mostrar su significado poético. Ello marca el trayecto entre lo real y lo

⁹¹Gaston BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'immagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943, pág. 14

imaginario. Victor Hugo se inscribe dentro de esta óptica. En sus escritos de exilio siguió el camino de los elementos tal y como los hemos descrito. El como nuestros pintores conjugó el elemnto del mar con la imaginación poética. Nos dice⁹²:

“L’infini, lui aussi, contient un mécanisme. Les éléments savent ce qu’ils font et où ils vont. Aucune force n’est aveugle. L’homme doit épier les forces, et tâcher de découvrir leur itinéraire.”

Sus palabras son indicadoras del recorrido que siguió nuestro pintor para expresar la idea del infinito del mar. Desde la intuición y desde la dinámica que la imaginación poética de la verticalidad del mar le proporcionó la construyó. Sírvanos la descripción que el mismo Victor Hugo⁹³ hace de la percepción del infinito desde las profundidades del mar para ilustrar lo que nuestro marinista expresó con sus representaciones:

“L’eau, sans hâte, mais sans interruption, irrésistible et lourde, montait dans la cale, et, à mesure qu’elle montait, le navire descendait. Cela était très lent. Les naufragés de la Matutina sentaient peu à peu s’entrouvrir sous eux la plus désespérée des catastrophes, la catastrophe inerte. La certitude tranquille et sinistre du fait inconscient les tenait (...) A travers l’épaisseur de l’eau muette, sans colère, sans passion, sans le vouloir, sans le savoir, sans y prendre intérêt, le fatal centre du globe les attirait (...) c’était sous ces misérables on ne sait quel bâillement noir de l’infini. Ils se sentaient entrer dans une profondeur paisible qui était la mort (...) C’était tout le contraire de la submersion par la marée montante. L’eau ne montait pas vers eux, ils descendaient vers elle. Le creusement de leur tombe venait d’eux-mêmes. Leur poids était le fossoyeur. Ils étaient exécutés, non par la loi des hommes, mais par la loi des choses.”

11.2.6. La verticalidad contemplada

Partiendo de que la actitud contemplativa y la distancia son propias del sentimiento de lo sublime nos vamos a acercarnos al naufragio como experiencia abisal en la pintura de Monleón y su expresión de infinito. Tratando de encontrar su verticalidad abordamos nuestra hipótesis considerando que el punto de lectura de las imágenes verticales es el espacio terrestre. Encuadramos nuestro análisis basándonos en la perspectiva del sentimiento de lo sublime y enfocando nuestras aproximaciones desde la problemática del ser. Hemos visto como el concepto de imaginación nos ha ayudado a comprender el sentido de caída abisal. Desde la óptica del infinito contemplado nos apoyaremos en la noción de distancia y contemplación. Monleón se valió de ambos principios. Preludian el alejamiento espacial entre la mar enaltecida y su espectador que el carácter de lo sublime confiere a los fenómenos de la naturaleza. Entramos de esta manera dentro de la percepción de un mar sublime. El artista en su cuadro *Naufragio en las costas de Asturias* (Fig. 11.24) traduce este sentimiento.

Pintado en 1876 y presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes del mismo año se inscribe dentro de la temática del momento. Representa la inminencia de un naufragio cercano a la costa bajo la mirada expectante de dos personajes que desde la firmeza y solidez de las rocas observan agitados la fatalidad del suceso. Contrasta en la representación por un lado la grandiosidad de la escena frente a la pequeñez con que las figuras humanas son presentadas así como la significación dada a las mismas rocas que son vistas con una cierta hostilidad y

⁹²Citado en Kim HEE-KYUNG, *L’imaginaire de Victor Hugo dans l’oeuvre de l’exil : la vision dynamique de l’être*. Thèse de Doctorat, Université Grenoble 3, 1993, pág. 162

⁹³Ibid., pág. 163

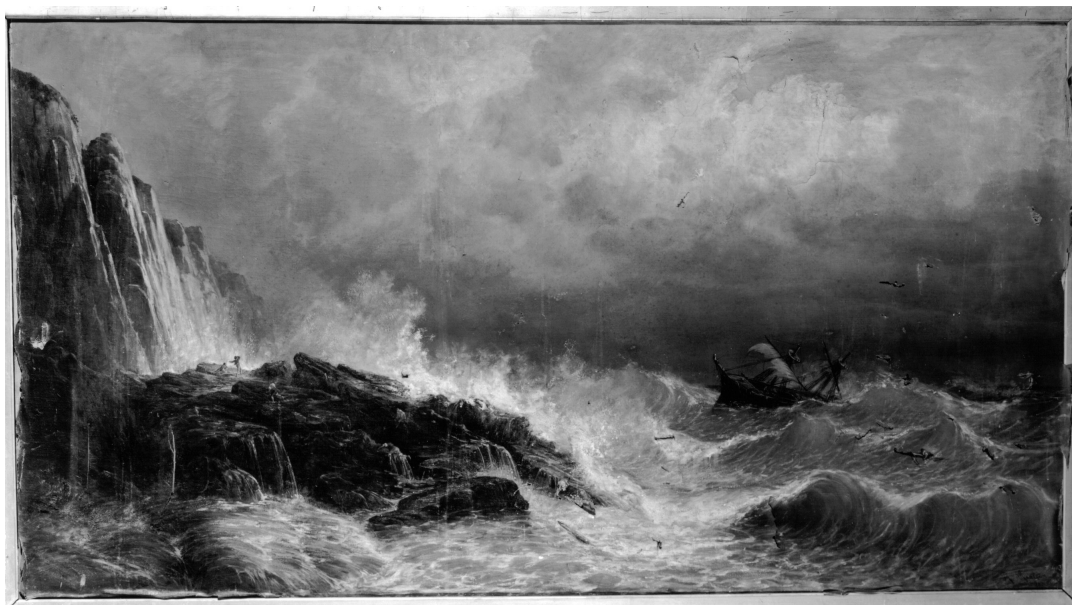


Figura 11.24: Rafael Monleón y Torres, *Naufragio en las costas de Asturias*. 1876, Museo del Prado, Madrid

peligro por los que vienen del mar y con una cierta confianza en su materia por los que se asientan en ellas. Monleón está afirmando la idea de distancia y la sublimidad del peligro y del dolor de la situación que Edmond Burke había establecido en sus teorías. El filósofo así lo transcribe⁹⁴:

“Todo aquello que puede causar de cualquier manera ideas de dolor o peligro, es decir, todo aquello que es, en cualquier caso, terrible o que versa acerca de los objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir.”

El terror y el miedo que los personajes de Monleón expresan ante la fuerza incommensurable del mar están transmitiendo el sublime dinámico que apoyándose en Burke, Kant desarrolló en su *Crítica del Juicio*⁹⁵. El mar que se nos presenta es visto desde la fuerza de su materia provocando en el ánimo de quien lo observa una fuerte reflexión interior sobre su permanencia en el mundo. A partir de estas premisas queremos establecer como clave en nuestro discurso la idea de alejamiento. Merleau Ponty nos sirve como introducción. Asevera⁹⁶:

“L'éloignement de l'objet signifie que je ne le possède pas tout entier, que je suis orienté vers lui comme vers ce qui m'échappe, de sorte que sa présence en profondeur couvre la dimension d'un avenir.”

Esa profundidad de futuro que el filósofo francés nombra la encontramos en la dimensión ontológica que aquí tomamos como referencia de nuestro discurso. En el entendimiento del

⁹⁴Citado en GUILLÉN, *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*, pág. 25

⁹⁵Sobre el concepto del mar sublime y la representación del naufragio ver el primer capítulo del ya citado libro de *Ibíd.*, págs. 19-43

⁹⁶Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág. 306

infinito marino que Monleón ha querido expresar encontramos la noción de distancia de contemplación como medio para dominar el abismo. Desde la seguridad de la distancia que Burke nos indicaba experimentamos la distancia abisal del infinito del mar y del interior de nuestra vida. Como José Luis Molinuevo⁹⁷ nos dice en su reflexión sobre el estudio de Blumenberg *Naufragio con espectador* bajo esta perspectiva estamos analizando los sentimientos del espectador y no de quien está sufriendo el naufragio. Se ha producido un cambio de punto de vista respecto a la concepción de la dimensión vertical del infinito. No abordamos ni desde la imaginación y ni desde la experiencia directa del concepto de infinito sino desde la contemplación estableciendo un contraste perceptivo y poniendo en relación el concepto de vacío abisal en el interior del pensamiento de quien lo observa. Esa es la conexión ontológica que queremos plasmar en la construcción conceptual del infinito marítimo. Inferimos al espectador del naufragio la dimensión de la profundidad. Los personajes que Rafael Monleón nos presenta son conscientes de su verticalidad como ser. El hombre de pie ante la cólera del mar constata su soledad. Como ser viviente es consciente de esa verticalidad que le une a la tierra y sabe que es provisoria. Esa inquietud que nace de la contraposición entre su fuerza espiritual como ser y la fuerza del océano le empujan a iniciar una búsqueda hacia la profundidad interior de su ser. El peso que la gravedad de la tierra impone a su cuerpo le manifiesta su verticalidad y pone en juego su relatividad y su impureza porque sabe que está sometido a las leyes del destino y nada puede hacer. Desde esta perspectiva hay una especie de afirmación contradictoria porque se apoya sobre lo que rechaza encontrando en ello su sedimento y su base. La distancia física permite dominar el abismo pero no desligarse de caer en él. Pensamos que este es el sentido que nuestro pintor imprimió a su cuadro y a través de él llegó a expresar la idea de infinitud que el mar trasluce. Nos muestra la dicotomía existente entre el carácter transitorio y finito de la vida y nuestra pertenencia a una realidad infinita. El abismo interior que consigue imprimir el sentimiento de lo sublime al espectador de este tipo de representaciones se conecta claramente con nuestro enfoque ontológico. El problema del ser desde la filosofía antigua y dentro del dominio filosófico ha cuestionado su unicidad individual y su lugar en el mundo. Los tres temas tradicionales han sido: el yo, el mundo y Dios. El valor que le atribuimos al ser en nuestro enfoque lo basamos desde la fenomenología dinámica de Gaston Bachelard que transforma en una especie de ontología simbólica y se apoya de nuevo en el concepto de imaginación. Nos dice⁹⁸:

“L’image poétique aura une sonorité d’être. Le poète parle au seuil de l’être.”

El contemplador reconoce en el infinito sin fondo del mar el alma universal. Y esta afirmación nos lleva a identificar la continuidad lineal de la dimensión horizontal con la búsqueda de la profundidad en su dimensión vertical. Se produce un cruce entre ambas. Se manifiesta gracias a la profundización ontológica de la que hablábamos. El infinito del mar desde la percepción sublime se encuentra encallado en medio de esta dicotomía: espacio y tiempo entrecruzados. La sublimidad del mar desde su horizontal aparecía como un espacio seguro. Reflejaba una visión analítica del mar que tocaba el límite entre dos direcciones opuestas dibujando de esta manera el infinito. En cambio el mar desde la verticalidad de su profundidad evoca cambio, devenir y muerte. Considerando que tanto la horizontalidad como la verticalidad se expresan a través del tiempo mantenemos que la experimentación del movimiento temporal nos dirige hacia la verticalidad de la realidad del devenir del contemplador. Ahí radica la experimentación del ser y su búsqueda interior. Bachelard⁹⁹ lo explicaba como el

⁹⁷ José Luis MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001, Colección Fundamentos, 7, pág. 122

⁹⁸ Gaston BACHELARD, *La poétique de l’espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 2

⁹⁹ Citado en DAVY, *La montagne et sa symbolique*, pág. 60

tiempo vertical que el poeta descubre huyendo del tiempo horizontal. Nosotros lo asimilamos al espectador del naufragio. La contemplación de la caída desde la distancia de seguridad fundamenta el discurso interior del espectador.

Capítulo 12

Salvador Abril

12.1. Encuadre biográfico

Salvador Abril desarrollará su labor pictórica entre las dos últimas décadas del XIX y primera del XX. Nace en Valencia el 22 de octubre de 1862 iniciando sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos a los 12 años. Ya en su juventud Abril demostró una gran destreza en el campo artístico. Son muchas y excelentes las calificaciones obtenidas en las diversas asignaturas tal y como figuran en los archivos de la Real Academia¹. Durante el período recibe diferentes distinciones por la calidad de los ejercicios realizados dejando ya entrever su habilidad como paisajista tal y como lo demuestran los premios y accésits recibidos en 1878². Comienza a introducirse en el mundo artístico local recibiendo sus primeras consideraciones³. En 1879 participa en la Exposición Artística, Industrial y de Agricultura celebrada durante la Feria de Julio obteniendo una medalla de tercera clase⁴. Tendrá como compañero de galardón a Sorolla. En 1880 de nuevo obtendrá una medalla de cobre por su participación en la Exposición celebrada por El Iris en mayo de 1880. Sabemos que concurrió con dos marinas⁵ aunque no se precisa con cual de ellas obtuvo la mención. En la Exposición del Ateneo de la Feria de julio del año siguiente le será reconocida su valía otorgándole un primer premio por su *Puerto de Valencia*. Esta precocidad en la pintura le lleva a presentarse por primera vez con 21 años a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 con el mismo cuadro *El puerto de Valencia* obteniendo un buen reconocimiento⁶ a nivel nacional.

Después de este primer lanzamiento continuará presentándose a las diversas Exposiciones Nacionales que se iban celebrando. Una relación de los premios obtenidos por su obra marinista se puede ver en el cuadro sobre los mismos (Tabla 12.1) y un resumen de su participación en las exposiciones de la época se recensa en el otro (Tabla 12.2).

Así como también a las Exposiciones Regionales y locales⁷ organizadas. En 1883 parti-

¹ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 47; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 48

²ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 47/8/2pp

³Una relación de sus primeros premios está recogida en uno de los documentos de 1891 conservados en el Archivo de la Real Academia de San Carlos Véase ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/1/30C

⁴Véase *Las Provincias*, 22 de julio de 1879; *Las Provincias*, 29 de julio de 1879; *Las Provincias*, 3 de agosto de 1879; *Las Provincias*, 5 de agosto de 1879; *Diario Mercantil*, 29 de julio 1879; *Diario Mercantil*, 31 de julio 1879

⁵*Las Provincias*, 15 de mayo de 1880

⁶Ver *Las Provincias*, 5 de abril 1881; *Diario Mercantil*, 7 de abril 1881; *Revista de Valencia*, 1 de junio de 1881, págs. 380–384

⁷La relación de las exposiciones regionales y locales en las que participó las ha recensado Vicente ROIG CON-

ció con *Una marina (Playa)* y *Vista de Palma*⁸ en la Regional de Agricultura, Industria y Artes de Valencia⁹. En 1884 concurre de nuevo a una Exposición Nacional¹⁰ con dos obras: *Lago de la Albufera* y *Después de la tempestad*. El último período del siglo XIX será atractivo para el devenir del arte marinista. El Naturalismo comienza a hacer mella entre las jóvenes generaciones y son muchos los que abandonan anteriores visiones y se decantan hacia esta nueva manera de entender y ver la naturaleza. Tuvo como marinistas contemporáneos a Joaquín Sorolla, Ferrer Calatayud, Benito Lleó y Enrique Saborit. Salvador Abril basculará entre ambas tendencias. Se encuentra como otros pintores del momento entre la todavía estética del Romanticismo y la del incipiente Naturalismo. Su pintura del mar estará tildada de ambas concepciones. En un primer momento sus composiciones se acercan en cuanto a idea y tratamiento a un sentimentalismo más propio del neorromanticismo. Después su pintura irá evolucionando hacia tendencias más realistas logrando captar la riqueza lumínica del mar como elemento principal.

En sus primeras obras se mantendrá fiel a la temática de naufragios, tempestades en alta mar y luces de faro en noches cerradas. Dentro de esta óptica se halla *En alta mar* obra que le valió la medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 y que fue presentada en la Exposición Universal de Viena del año siguiente¹¹. La crítica gráficamente describía el dramatismo de su cuadro de esta manera¹²:

“Soberbia creación: Es la mejor de las obras de este pintor que ha cambiado de estilo y que pinta ahora la borrasca deshecha con el mismo primor que pintaba antes las aguas tranquilas: Los que hayan visto de cerca los horrores de la tormenta en alta mar temblarán en presencia de ese lienzo que les recordará horas de amargura bajo un cielo encapotado y entre los abismos del oleaje, rota la nave, frío el viento, densa la atmósfera y sin que asome por ninguna parte un rayo de esperanza. Los que no conozcan (...) la bravura del mar, esos no sabrán nunca lo que es una tempestad si no se paran algunos minutos delante del cuadro del Sr. Abril.”

Al año siguiente se presenta con *A la vista de Valencia* a la Exposición Universal de Barcelona¹³. Su realismo es remarcado por la crítica¹⁴:

DOMINA, *Las exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 1994, pág. 855. Otras referencias de su participación local aparece en los siguientes artículos de la época *Las Provincias*, 25 de agosto de 1880; *Las Provincias*, 10 de octubre de 1880; *Las Provincias*, 4 de noviembre de 1880; *Las Provincias*, 20 de noviembre de 1880; *Diario Mercantil*, 3 de junio 1885; *Diario Mercantil*, 12 de junio 1885; *Las Provincias*, 11 de junio de 1885; *Diario Mercantil* 1885; *Las Provincias*, 14 de junio 1885; *Diario Mercantil*, 6 de mayo 1886; *Las Provincias*, 13 de julio de 1886; *Las Provincias*, 18 de julio de 1886; *Las Provincias*, 25 de julio 1886; *Las Provincias*, 20 de abril 1887; *Las Provincias*, 24 de abril 1887

⁸Esta obra debe ser la referida en Alcayne CATALÁ, *Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Catálogo de las obras que han ingresado en el Museo de Bellas artes de San Carlos. Exposición pública desde el 18 al 28 de febrero de 1941*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, 1941, pág. 3. También referida en ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 166/8/8

⁹Citado por Rafel GIL SALINAS, “El nacimiento de la pintura de paisaje en Valencia. Del paisaje clasicista al paisaje moderno”. En Catálogo de la Exposición *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*. Dirigido por Inmaculada AGUILAR CIVERA y Pascual PATUEL CHUST. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, pág. 62

¹⁰Ver *Las Provincias*, 17 de abril 1884; *Almanaque de Las Provincias*, 1885, pág. 308

¹¹Citado por GIL SALINAS, El nacimiento de la pintura de paisaje en Valencia. Del paisaje clasicista al paisaje moderno, pág. 62

¹²*Las Provincias* 1887

¹³“Cuadros de los artistas valencianos de la Exposición Universal de Barcelona”. *Las Provincias*, 25 de abril 1888; “Los pintores valencianos”. *Diario Mercantil*, 18 de abril 1888, pág. 23; *Las Bellas Artes*, Vol. IV, ? 1888

¹⁴*Diario Mercantil* 1888, pág. 23

“Este asunto ha sido tratado por el Sr. Abril con gran verdad y afecto y perfecto conocimiento de todos los detalles que contribuyen a su formación; pero más que el asunto, absorbe la mirada el medio en que éste se realiza y que constituye el elemento principal del cuadro, viniendo a quedar los demás en categoría de secundarios. En efecto, el mar, osea el escenario dónde se desarrolla dicho pavoroso drama, ofrece el aspecto siniestro propio de estos días de temporal marítimo que llevan el espanto y la desolación a numerosas familias (...) La ola que está colocada en primer término, sobre la que acaba de pasar la lancha de salvamento, es de una verdad asombrosa y parece tomada del natural.”

Su reconocimiento continuará en la Exposición Nacional de 1890 por su *¡Todo a babor!*. El año 1891 es clave para el devenir profesional del pintor. Será nombrado ayudante interino de la asignatura Artes polícromas¹⁵. Se presentó a la vez a la Cátedra de paisaje¹⁶. Revisando los documentos podemos seguir el curso de las oposiciones. Abril compitió en la misma con otros compañeros como lo fueron Julio Peris Brel o el mismo Ferrer Calatayud. Dimitió al haber obtenido paralelamente la plaza de ayudante anteriormente citada.

Poco después también renunció a la plaza para pasar a ser ayudante numerario de la asignatura de Dibujo lineal¹⁷. La documentación de la época dice al respecto¹⁸:

“ También se retiró D. Salvador Abril que ha obtenido el cargo de ayudante numerario de esta Escuela de Bellas Artes y por lo tanto quedan hasta el presente como opositores los trece señores restantes.”

Continuó obteniendo premios en las Exposiciones Nacionales. En 1892 con una medalla de segunda clase por su cuadro *El choque*¹⁹. Y participando a nivel regional. En 1894 sabemos que participó en la Exposición artística celebrada en Alicante²⁰. En 1897 recibió por su *Playa de Nazareth* (Fig. 12.2) de nuevo una segunda medalla en la Exposición Nacional de Madrid²¹. Al año siguiente obtuvo por oposición la plaza de profesor de Figura y Decoración de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Iniciándose como profesor de la misma en Granada. Durante su etapa en Andalucía además de su faceta como marinista se dedicó al paisaje. Pintó temas de paisajismo interior como *Puerta de Justicia*, *Torre de los picos*, *Fuente de los Leones*, *Pico Veleta*, *Sierra Nevada* entre otros. Los cuales presentó junto a otros paisajes y dos cuadros marinos *Capeando* (Fig. 12.1) y *Playa de levante* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 siendo nombrado por su trayectoria Comendador Civil de Isabel la Católica²².

Posteriormente en 1903 regresó a Valencia para ostentar el cargo de director de la Escuela de Artes y Oficios²³ iniciando de esta manera su labor como docente en su ciudad natal.

¹⁵ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-A/17; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/2/68; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/2/68E; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/2/55

¹⁶ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/1/37

¹⁷ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 47; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B

¹⁸ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/1/37

¹⁹ *Las Provincias*, 5 de noviembre 1892

²⁰ Véase referencias en Adrián ESPÍ VALDÉS, “El pintor Casanova, su “Escuela” y la Exposición Alicantina de 1894”. *Revista de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Separata de “Idealidad”*, 29 de diciembre 1968, pág. 21 y en la obra del mismo autor —, *Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1972, pág. 57

²¹ FRANCISCO ALCÁNTARA, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Centro Editorial Artístico, 1898; LUIS M^a CABELLO Y LAPIEDRA, *El arte y los artistas. La Exposición de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos M.G. Hernández, 1897

²² Citado por GIL SALINAS, *El nacimiento de la pintura de paisaje en Valencia. Del paisaje clasicista al paisaje moderno*, pág. 62

²³ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 89/1/29

Año	Obra	Premio
1887	En alta mar	Medalla de 3 ^a clase
1890	¡Todo a babor!	Medalla de 3 ^a clase
1892	El choque	Medalla de 2 ^a clase
1897	Playa de Nazareth	Medalla de 2 ^a clase
1901		Condecoración
1904		Condecoración

Cuadro 12.1: Salvador Abril: Obra marinista premiada en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes

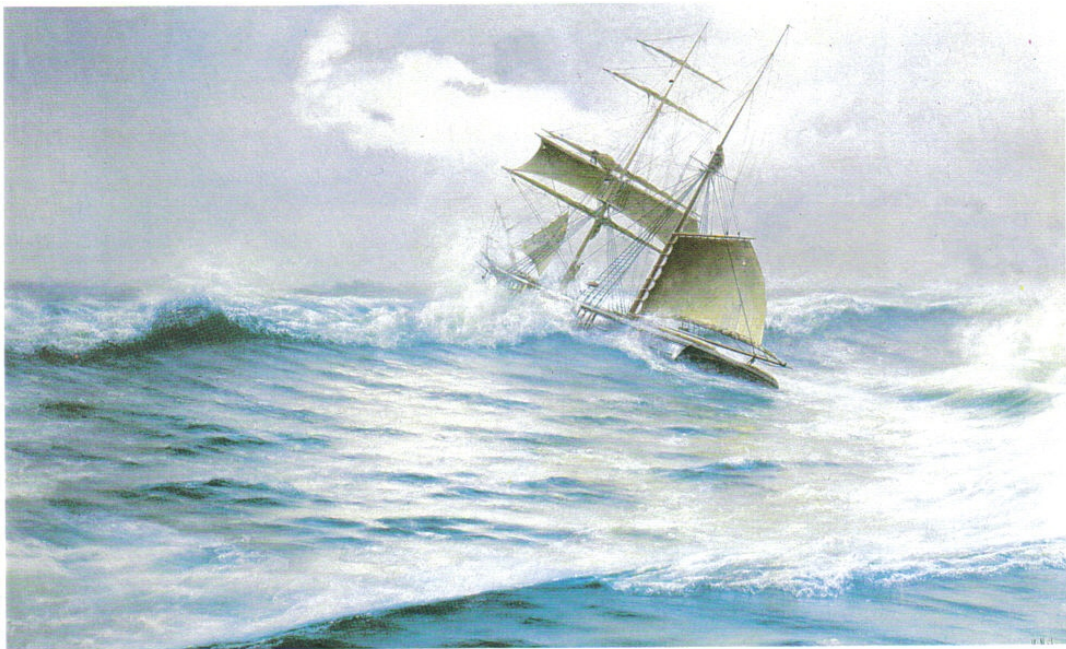


Figura 12.1: Salvador Abril Blasco, *Capeando*. 1901

Año	Exposición	Obra	Premio
1878	Exposición artística durante los días de la Feria de Julio (Ateneo) (Casa social)		Medalla de Cobre
1879	Exposición artística e industrial durante los días de la Feria de Julio (Ayuntamiento) (Salón columnario de La Lonja)		
1880	Exposición El Iris de Mayo	Interior del puerto de Valencia Borrasca	
1880	Exposición El Iris de Julio		Medalla de Oro
Abril 1881	Academia de San Carlos: Obras destinadas a la Exposición Nacional de 1881	El Puerto de Valencia	
1881	Exposición Nacional de BBAA de Madrid	El puerto de Valencia	
1881	Exposición artístico Industrial durante la Feria de Julio (Ateneo-Casino Obrero)		Vista del puerto de Palma
Julio-octubre 1883	Sociedad Económica. Exposición Regional (Jardines del Real)	Marina (Playa)	
Julio 1884	Academia de San Carlos: Obras destinadas a la Exposición Nacional.		
1884	Exposición Nacional de BBAA	Después de la tempestad Lago de la Albufera	
Junio 1885	Ateneo: exposición artística Grupo de mujeres y viejos arrodillados en la playa		
Mayo 1886	Exposición permanente del Café de España		
1886	Salón Solís: exposición durante los días de la Feria de Julio	Marina	
Abril 1887	Museo de Bellas Artes: obras destinadas a la Exposición Nacional de 1887		
Octubre-Marzo 1887	Salón Solís		
Abril-Junio 1887	Salón Solís: exposición Ribera		3ª medalla
1887	Exposición Nacional de BBAA	En alta mar	
1888	Museo de Bellas Artes: obras destinadas a la Exposición Universal de Barcelona de 1888.		
1888	Exposición Universal de Barcelona	A la vista de Valencia	
Diciembre 1889	Exposición permanente de la calle Caballeros		
Marzo 1890	Museo de Bellas artes: Obras destinadas a la exposición Nacional de Bellas Artes		
1890	Exposición Nacional de Bellas Artes	Todo a babor A remolque El Choque	3ª medalla
1892	Exposición Nacional de Bellas Artes		2ª medalla
Abril 1894	Círculo de Bellas artes: Subasta para sufragar gastos de instalación		
Julio-Agosto 1894	Círculo de Bellas artes: Exposición permanente		
1894	Exposición Alicantina		
Mayo 1895	Círculo de Bellas Artes: Exposición de flores		
Diciembre 1896	Círculo de Bellas Artes: Exposición “apuntes de verano”		
1897	Exposición Nacional de Bellas Artes	Playa de Nazareth Puerto de Valencia Capeando Playa de levante Dulces Bosque de la Alhambra Pico veleta (Sierra Nevada) Sierra Nevada Calle de San Juan de Dios Torre de los Picos (Alhambra) Puerta de la justicia (Alhambra) Tocador de la reina (Alhambra) Fuente de los leones (Alhambra) Desde los Adarves (Alhambra) Patio de la Mezquita (alhambra) Puerta del vino (Alhambra)	2ª medalla
1899	Exposición Nacional de Bellas Artes	Nuestras Playas	
1904	Exposición Nacional de Bellas Artes	Con alas y arrastraderas De arribada Cabo de Palos De Levante El boliche	
1906	Exposición Nacional de Bellas Artes	Costa levantina	
1917	Exposición Nacional de Bellas Artes		

Cuadro 12.2: Salvador Abril: Participación en Exposiciones

Durante toda su vida combinó la faceta de profesor y de pintor. Además de un magnífico artista y profesor fue amigo de sus alumnos a los que ayudó a adentrarse en el difícil mundo del arte. En 1904 fue nombrado académico de Bellas Artes de la Academia de San Carlos. Además de haberse movido dentro de los concursos nacionales y regionales y sin olvidar su precedente participación en la Universal de Viena se presentó a diversos concursos internacionales como aparece en los documentos de la Real Academia de San Carlos que reproducen un escrito del 27 de Febrero de 1902 en el que el pintor pide al Presidente de la Academia le sea devuelto el cuadro *Nuestras playas* que en 1900 depositó en dicha Academia temporalmente. El motivo es que desea presentar el cuadro a la Exposición de Berlín del mismo año²⁴. Los cuadros de esta época han abandonado ya la dramaticidad de sus primeras composiciones. Como demuestra *Cabo de Palos* (Fig. 2.6), obra que presentó en la Exposición Nacional de 1904 junto con *De arribada* y *Con alas y arrastraderas*. Su obra está impregnada de un hondo sentimiento paisajista. En estos años Abril ha dado un paso más dentro de su evolución pictórica abandonando los efectismos de sus primeras obras y reflejando una veracidad plástica incuestionable. En 1906 con *De Levante* y *El bolinche* y en 1917 con *Costa levantina* cerrará su participación en las Exposiciones Nacionales. Su labor pictórica y docente la alternó con la cerámica. Publicó el *Album de dibujos de azulejería de la Alambra*²⁵. En 1915 publica su otro libro *Recuerdos de mis excursiones: Impresiones de viaje por comarcas de España*. Muchas de las vivencias recogidas en estos viajes fueron campo de inspiración para alguna de sus últimas obras como él mismo atestigua²⁶ refiriéndose a su *Cueva misteriosa* (Fig. 12.7). Falleció en la misma playa de Nazareth en 1924 dejando tras de sí una interesante trayectoria pictórica aún hoy por descubrir.

12.2. Valores

12.2.1. Mirada sin horizonte

La sublimidad del mar es entendida desde la grandeza. *Salvador Abril* en su obra *Playa de Nazareth* (Fig. 12.2) logra transmitir la inmensidad horizontal de la que hablamos. La categoría de grandeza está fuertemente conectada con la de sublime²⁷ y tal como Baldine Saint-Girons explicita en su análisis sobre la noción de lo sublime en el paisaje²⁸ nos ayuda a pasar de la noción de mundo cerrado como los griegos daban al horizonte a la de universo infinito.

Abril realiza estilísticamente su cuadro desde una óptica más cercana al naturalismo pero en su concepto mantiene todavía una aproximación neorromántica. La inmensidad de la extensión marina representada denota la unión existente entre su sublimidad y el sentimiento interior que lo ha creado. El paisaje aparece como una prolongación interiorizada del espíritu que lo observa. No podemos apoyarnos en el análisis pormenorizado de las características estéticas del cuadro puesto que es una reproducción en blanco y negro²⁹ pero percibimos el concepto de inmensidad que aquí estamos tratando. Desde la extensión lineal de la superficie

²⁴ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 88

²⁵ ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 89/3/20

²⁶ Salvador ABRIL BLASCO, *Recuerdo de mis excursiones: impresión del viaje por comarcas de España*. Valencia: Imp. Sanchis y Torres, 1915, pág. 38

²⁷ Ver capítulo 3º de la Parte II de Citado José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN, *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945

²⁸ Ver Baldine SAINT-GIRONS, "Le paysage et la question du sublime". En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, pág. 99

²⁹ Ver Francisco ALCÁNTARA, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Centro Editorial Artístico, 1898, pág. 273



Figura 12.2: Salvador Abril Blasco, *Playa de Nazareth*. Reproducción. Ubicación desconocida

marina y desde la interiorización de su horizonte logramos entrar en la lógica de la expresión de infinitud. La naturaleza inmensa y silenciosa del mar permite dar una interpretación íntima a su representación. Quizás su personaje de espaldas no contiene una disposición tan meditativa como los de Monleón pero la vía de expresión de la infinitud del mar se manifiesta de igual forma.

Hay una desproporción entre el espacio vivido y el espacio cósmico situado fuera de la línea del horizonte visible. El pintor utiliza el juego de su horizonte sensible para hacernos sentir el infinito. El espacio de la playa y de su personaje es un espacio cambiante y dinámico. La conexión con ese otro espacio cósmico y envolvente que hay más allá de nuestro horizonte visual se fundamenta en una especie de inspiración holística en donde la toma de conciencia entre ambos espacios es la expresión pura del infinito. Las imágenes elegidas para ilustrar el concepto analizado utilizan el mar como representación del silencio de la existencia. El punto de vista frontal en la observación de la inmensidad del mar se liga estrechamente con el de tranquilidad. El silencio que desde la contemplación meditativa confiere el mar se convierte en un medium privilegiado para la expresión de infinito. Pensamos que se produce un enmascaramiento de la cadencia sonora del mar. El movimiento sonoro de sus olas desde su estado horizontal y tranquilo se transforma en campo de meditación para su observador. Ese silencio esencial en que deviene la contemplación del mar consigue polarizar la sonoridad de su espacio confiriéndole una posición y una significación metafísica a su valor. Esta nueva orientación conduce a la reflexión existencial sobre su existencia humana y su fragilidad en la temporalidad de su propia vida. El silencio de la inmensidad marina conlleva a la meditación del propio silencio interior. El espectáculo de la grandiosidad marina vista desde la posición de un contemplador marca una vuelta a sí mismo que representa al mismo tiempo una apertura. El silencio de la inmensidad marina deja de ser temible para pasar a ser una meditación calamda interior. M. Forest refleja bien esta idea³⁰:

“Le spectacle de la nature (...) apaise l’âme en la faisant participer à la paix

³⁰Citado en Joseph RASSAM, *Le silence comme introduction à la métaphysique*. Toulouse: Publications de l’université de Toulouse-Le Mirail, 1980, pág. 63

profonde que la nature réalise dans ses profondeurs et surtout dans son silence.”

Desde este punto de vista nos guiamos en la correlación hecha por Plotino entre silencio y contemplación para tratar de distinguir la expresión de infinitud marina sentida por nuestros marinistas. El filósofo asevera ³¹:

“Tout est contemplation et tout se passe en silence.”

El silencio de la acción contemplativa es el que traslada a la interioridad de su reflexión. Interpretando de esta manera la inmensidad marina observamos que la expresión de infinito se logra gracias a la separación de la realidad sensible del horizonte marino y de su contempalción. Refiriéndose a ello Plotino dice ³²:

“...la contemplation doit transporter le sage, au-delà des réalités données, dans le monde du pur intelligible.”

El silencio de la horizontalidad marina se convierte para nuestros pintores en la vía por la que hacer discurrir la accesibilidad del concepto de infinito. Nuestro punto de vista se apoya en lo que Bachelard³³ apuntaba sobre el concepto de inmensidad:

“L’immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.”

A través de la perspectiva que esta ontología de la tranquilidad que la observación frontal de la horizontalidad de la inmensidad del mar comporta hemos dado una respuesta a nuestra hipótesis.

12.2.2. La verticalidad vivida

Los valores del miedo y el mar que los pintores valencianos representan se concentran en la evocación de lo desconocido. Salvador Abril se valdrá del mismo significado. En base a ello asociamos el valor de infinito vertical en su obra. Ejemplo de ello es su *Naufragio del Reina Regente* (Fig. 12.3) del Museo Naval de Madrid.

La dramaturgia del mar se asímla a la experiencia del vacío, de su profundidad abismal. Es una especie de sumersión hacia lo inteligible. El cuadro desde una concepción realista nos sumerge en la verticalidad insondable del mar. La violencia que las aguas marinas pueden adquirir confrontan al hombre frente a su propia muerte mostrándole el verdadero sentido de la vida humana. Es la evidencia de la idea de perennidad. La belleza que el espectáculo marino ofrece a quien la observa se convierte en una especie de trampa puesto que bajo la serenidad de su imagen se esconde el riesgo de perecer. La escena representada trasluce el riesgo de caída y de sumersión en el abismo del mar. Siendo percibido como ser violento y generador de un poder ilimitado que influye tanto en la materia como en el espíritu de quien lo contempla y vive.

12.2.3. La verticalidad contemplada

Otro de los valores claves de la verticalidad del mar es representar la condición humana. Y ésta es valorada desde la duplicidad contradictoria de la voluntad de lucha del hombre por un lado y la inexorabilidad de su destino por otro. Desde esta orientación se entiende la

³¹Citado en RASSAM, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, pág. 65

³²Citado en ibíd., pág. 68

³³Ver Gaston BACHELARD, *La poétique de l’espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974



Figura 12.3: Salvador Abril Blasco, *Naufragio del crucero protegido Reina Regente*. 1895. Museo Naval, Madrid



Figura 12.4: Salvador Abril Blasco, *La Galerna*. 1893. Escuela de Artes y Oficios, Valencia

representación de la infinitud del mar. Salvador Abril en su cuadro *La Galerna* (Fig. 12.4) se apropia de este significado. La composición nos muestra los restos de un naufragio en la orilla de un mar embravecido y en su estado más temible. De nuevo vislumbramos la orientación romántica del tema.

La confrontación existencial que Abril demuestra se simboliza en el combate con el propio mar. Representa la lucha entablada por el hombre a lo largo de su devenir contra la decadencia de su existencia. El culmen de la misma lo representa la misma muerte. El intento por dominar el mar se corresponde con el intento de ser el patrón de su propia vida. El sufrimiento humano reside en la confrontación entre la búsqueda de su propia eternidad y su inevitable destino mortal. Paradójicamente luchando por sobrevivir se aproxima a su muerte. En pintura el mar como valor del destino humano adquiere un sentido universal. Todos los hombres tienen un destino común amenazado por la nada, aquí representada por la brutalidad del mar y ofreciendo el valor de infinitud.

El hombre atribuye al agua el poder de crear la vida. La substancia del agua para el inconsciente es una substancia de vida y de muerte. Todos tenemos en mente como el discurrir del río simboliza la vida³⁴ misma.

“Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir (...) Contempler l’eau s’écouler, c’est se dissoudre, c’est mourir”

La llamada del agua contiene en sí misma un riesgo porque a menudo conduce a la muerte. Pero paradójicamente esta muerte es concebida por el inconsciente como una llamada para vencer al mar. Este es el sentido del cuadro de Abril. La imaginación profunda concibe la muerte como un viaje³⁵:

“L’imagination profonde, l’imagination matérielle veut que l’eau ait sa part dans la mort : elle a besoin de l’eau pour garder à la mort son sens du voyage”

³⁴Gaston BACHELARD, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, pág. 59

³⁵Ibid., pág. 91

Abril en su pintura reproduce esta aproximación: La imagen de la muerte como viaje por el agua y representante de. La muerte como viaje ha permanecido inscrita en el imaginario colectivo. Cada cultura tiene sus propios mitos para desarrollarla. La imagen de la muerte como viaje se reproduce en pintura de diversas maneras y nuestro marinista se vale de una de ellas: La de los barcos abandonados que han naufragado, que causan la muerte masiva y que son ejemplos de la imagen de la muerte en los abismos infinitos del mar.

12.2.4. Fragmentos de infinito

Entender la dimensión vertical del infinito del mar requiere establecer el valor de la noción de contemplación.

Por un lado tal y como hemos establecido en el capítulo cuarto entendemos a la contemplación desde su sentido óntico.

Por otro nos apoyamos a su vez en el concepto de Gaston Bachelard³⁶ : “la contemplation qui s’approfondit’ que equivale a la contemplación del abismo significando la experimentación del terror ante la percepción de la altura sin fondo del mar. Experiencia que conduce al sentimiento del vértigo de caída resultado de los movimientos violentos producidos por el mar en su estado más violento.

La verticalidad subjetiva que se fundamenta a través de esta doble noción de contemplación se convierte en el eje de representación de la noción de infinito marino. Su concepto se basa en la comunicación entre el mundo interno y externo del artista. Salvador Abril supo interceptar este nexo para construir su concepto de infinito. Su cuadro *A la deriva* (Fig. 12.5) lo pone de manifiesto.

Desde este presupuesto el pintor valenciano cambia el ver el mar por el contemplarlo. Entendemos al artista contemplador como aquel que posee la capacidad de adentrarse y captar del efecto la causa. Bajo esta premisa Abril construirá intuitivamente la expresión de infinito del mar basándose en las representaciones de su fuerza más extrema. Ciertamente que estilísticamente sus obras se catalogan dentro de tendencias cercanas al naturalismo pero la esencia de su significado permanece todavía inscrita dentro de la percepción neorromántica de los naufragios y tempestades. Abril en su primera época verá la imagen del mar como la presenta su naturaleza misma pero su sentido quedará preso de la mirada contemplativa que él mismo desde su interiorización le imprimirá mostrando el terror de las tormentas y vendavales marítimos. Nuestra hipótesis se centra en que el pintor se basó en los sentimientos evocadores del alma humana para encontrar los medios con los que explorar el infinito del mar. Su espacio inmenso desde la insondabilidad de su profundidad entrará en la forma de su contemplador. Y a través de la interiorización de éste se logrará darle forma. Observamos en su cuadro una preminencia del sentido de lo sublime en la concepción de la experiencia del miedo. Observando el mar Abril intenta evocar no sólo lo que se ve sino lo que puede suceder. Respecto a ello Céline Flécheux³⁷ manifiesta:

“L’expérience de la peur dans le sublime, qui ne doit pas nécessairement être réelle mais possible, engendre la grandeur de la résistance à une force : la nature est sublime dans le sens où elle en appelle à la force qui est en nous. (...) La peur pétrifiante d’être englouti par la vague appelle la force qui est en nous de pouvoir y résister et le plaisir de l’épreuve nous anime de nouveau.”

³⁶Ver BACHELARD, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, págs. 15–16

³⁷Céline FLÉCHEUX, “La vague est-elle un paysage ?”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. París: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, pág. 144



Figura 12.5: Salvador Abril Blasco, *A la deriva, en alta mar*. 1888, Depósito Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Figura 12.6: Théodore Gudin, *El incendio del Kent*. Museo de la Marina, París



Figura 12.7: Salvador Abril Blasco, *La Cueva Misteriosa*. 1915. Colección particular

Este será el mensaje que nuestro pintor transmitirá en su cuadro. Las profundidades marinas evocadas a través de los riesgos de naufragio y de los desastres marítimos manifestarán la aprehensión del sentimiento del miedo percibido a través del drama. Y Abril se apoya en un momento muy preciso del naufragio. Extrapola un fragmento de la fuerza de las olas enfurecidas del mar. Su actitud nos hace reconocer una imagen fragmentada de la verticalidad del infinito del mar. La casi abstracción que la sensación de la barca impulsada por el movimiento desorbitado del mar produce crea a través de ese instante la metaforización de la totalidad. El marinista valenciano sigue la tradición que pintores como Gudin (Fig. 12.6) en Francia o Aivazovsky (Fig. 8.3) en Rusia habían seguido precedentemente. El momento que la verticalidad de la ola representa significa el sentido fractal de infinito. La sensación de pérdida que se crea anulando casi la delimitación del horizonte orientan hacia el vacío desconocido del mar.

12.2.5. Ritmo y retorno

La gruta y la caverna pertenecen a la misma categoría de refugio. *Salvador Abril* en su cuadro *Cueva Misteriosa* (Fig. 12.7) traduce la belleza de estas conformaciones. La luz filtrada en el interior de la cueva parece casi líquida proporcionando una cadencia cromática espectacular en donde los azules, verdes y burdeos inundan la imagen.

El mismo Abril nos relataba tras haber estado de excursión por Jávea y los alrededores la percepción que tuvo ante el colorido de estos lugares culminando con la realización de la

obra mencionada³⁸:

“En todo lo que íbamos viendo, admirábamos la grandiosidad de la naturaleza y los efectos producidos por los elementos.”

Quedó encandilado por el cromatismo del lugar³⁹:

“Los días sucesivos los dedicamos a mis apuntes. (...) Separándonos algún tanto de las orillas, podíamos admirar con los prismáticos las cuevas que existen en ellos a elevadas alturas, examinando perfectamente sus estalactitas y estalacmitas, las que, combinadas con el musgo, formaban un conjunto encantado, hermozeado aún más con el revoloteo de algunos halcones que iban en busca de caza (...) Hay que admirar aquellas tonalidades. El morado únese al azul nacarado de la línea de sus aguas. Las estalactitas, verdes, contrastan con las concavidades oscuras, en donde chispean tonos metálicos (...) Producto de esta excursión fueron varios cuadros, entre ellos, «La Cueva Misteriosa».”

Salvador Abril utiliza la repetición de las olas que llegan al interior de la cueva para inducir la idea de infinito del mar. Su noción se expresa a través de la temporalidad repetitiva de la eternidad de su movimiento. Variación y cambio las identifican y son el recurso estético para vincularlas a la noción de infinitud. El pintor valenciano capta en la fugacidad y la variedad de cada una de ellas la eternidad infinita del mar alcanzando la poética instantánea de su movimiento.

³⁸Salvador ABRIL BLASCO, *Recuerdo de mis excursiones: impresión del viaje por comarcas de España*. Valencia: Imp. Sanchis y Torres, 1915, pág. 12

³⁹Ibíd., págs. 16, 23 y 38

Capítulo 13

Javier Juste y Cervero

13.1. Encuadre biográfico

Javier Juste será el continuador del género de marinas¹. A pesar de su corta vida (1856–1898) alcanzó una cierta estima dentro del mundo del arte. Persona extremadamente sensible a todo lo que a su alrededor sucedía pronto mostró capacidad y gran facilidad para el dibujo y todo lo relacionado con la imaginación y lo sensible. Su padre lo matriculará en la Escuela de Bellas Artes que dirigía Salustiano Asenjo entrando en contacto de esta manera con el ambiente artístico del momento. Tuvo como compañeros a otros futuros marinistas como lo fueron Abril y Ferrer Calatayud². Proveniente de una familia humilde tuvo que luchar en sus inicios para poder costearse los estudios. Trabajó pintando abanicos pero pronto la abandonará para dedicarse por entero a su formación artística. Comenzando un período materialmente incierto en muchas ocasiones difícil y con pocas recompensas económicas. Pero su nombre comienza ya a circular por las exposiciones locales³ empezando a ser su nombre reconocido⁴:

“El joven y distinguido marinista Sr. Juste, ha dado una nueva prueba de su especial habilidad para este género de pintura en un cuadro que está expuesto en la calle Zaragoza, y en el cual, con toque franco y feliz se representa muy bien la transparencia de las aguas de un tranquilo puerto encubiertas numerosos buques.”

Un cuadro sucinto de su participación en las exposiciones⁵ del momento se encuentra en la tabla *Javier Juste: Participación en exposiciones* (Tabla 13.1)

Los temas de este período fueron tanto paisajes terrestres como de mar. Su obra se equipara al naturalismo⁶. En 1884 decide presentarse a la Exposición Nacional de Bellas Artes con tres cuadros: *El monasterio de la Murta*, *El convento del Santo espíritu* y *El puerto de Valencia*

¹Ver Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950

²Ver ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N^o 47/6/10; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N^o 47/5/11

³Ver *Las Provincias*, 4 de marzo 1877, pág. 3

⁴Ver *Las Provincias*, 18 de febrero de 1877, pág. 2

⁵Entre las diversas noticias al respecto en la prensa de la época destacan *Las Provincias*, 18 de octubre 1882; *Las Provincias*, 19 de octubre 1882; *Las Provincias*, 18 de julio de 1882; *Las Provincias*, 18 de octubre 1883; *Diario Mercantil*, 6 de mayo 1886; *Diario Mercantil*, 20 de julio 1886; *Las Provincias*, 13 de julio de 1886; *Las Provincias*, 25 de julio 1886; *Las Provincias*, 22 de diciembre 1887

⁶Ver *Diario Mercantil*, 18 de abril 1884

en un día de Levante con este tercer cuadro⁷ obtendrá la segunda medalla. Personalmente el premio le dará seguridad y le permitirá comenzar a ser conocido marcando su verdadero punto de partida en el ambiente del momento. Juste siguió la escuela inaugurada por Monleón. Le superó en táctica pero temáticamente continuó dentro de la concepción romántica de los naufragios. Se reconocen en su pintura conceptos asimilados de los pintores holandeses del XVII⁸. Incluso traslada su iconografía adaptándola al paisaje valenciano en el que se inspiraba⁹. De una de sus marinas expuesta en la Exposición Regional de 1883 se intuye su inspiración en las aguas de los mares del Norte¹⁰ aunque no tenemos referencia alguna precisa de que viajase fuera de Valencia. El crítico nos dice:

“El Sr. Juste espone un lienzo de gran tamaño, que representa un mar verdosos, agitado por la tempestad. El cielo está muy nublado. En el fondo hay un faro, al que se asoma multitud de gente. Debe estar tomada esta vista en uno de los mares del Norte. Asombra este cuadro, por lo bien hecho, por la verdad que en él resplandece, por el color rico y jugoso y en especial por el bulto, transparencia y empuje de las movidas olas.”

En un primer momento su técnica es brillante, rápida y de colores frescos. Era muy aficionado a tomar apuntes directos de la naturaleza¹¹. Reproducía con simplicidad de trazos, los cambios mismos. Plasmaba el chasquido de las olas en el puerto, el cielo plateado de la brisa matinal o el estallar de las olas contra las escolleras¹². Sus primeros contactos con el mar fueron en el puerto donde a menudo buscando un lugar de esparcimiento o de simple encuentro con la naturaleza. Es entonces cuando comienza a conocer el mar y a familiarizarse con su superficie y las calidades marinas¹³:

“El gran marinista se ha lucido en su cuadro del puerto de Tarragona; aquellas olas amplias y magestuosas, que se deslizan suavemente, sólo él sabe pintarlas. . .”

Tenia un espíritu enfermizo y débil que le hacía percibir muchos detalles inadvertidos para otros. Continuó participando en las exposiciones de la época. Pero su carácter va mermando progresivamente llevándole a desequilibrios mentales, perdiendo progresivamente la noción de la realidad y empujándole finalmente a la locura¹⁴. Tuvo que ser recluido en un psiquiátrico desde donde continuó pintando¹⁵. Ello constituirá un punto de diferenciación a la hora de describir su evolución estilística. A partir de sus desequilibrios sus cuadros reflejarán un cambio. Esta evolución será notoria sobretodo en cuanto a las cualidades tonales empleadas. Sus colores dejarán de ser brillantes y claros e irán decantándose hacia tonos sombríos, pardos y oscuros que representan su estado de desespero y obsesión. Su técnica por el contrario continuará siendo firme, suelta y muy correcta. Después a medida que fue degenerando, sus

⁷Ver *Almanaque de Las Provincias*, 1884, pág. 307; *Las Provincias*, 17 de abril 1884, pág. 307

⁸Ver Baron de ALCAHALÍ, (José Ruiz de Lihory), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, 1897, pág. 180. Ver también Carmen GRACIA BENEYTO, “Pintores valencianos del mar”. En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, pág. 36

⁹Ver M^a Jesús PIQUERAS GÓMEZ, “El mar y los pintores valencianos del siglo XIX”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, pág. 17

¹⁰*Las Provincias*, 19 de octubre 1883

¹¹DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, pág. 180

¹²*Las Provincias*, 11 de junio de 1885, pág. 2

¹³*Las Provincias* 1886

¹⁴Ver Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, “Javier Juste el loco”. *Oro de ley*, 1929, págs. 167–168

¹⁵Algunas noticias al respecto aparecen en las siguientes referencias de prensa *Las Provincias*, 18 de febrero 1888; *Las Provincias*, 11 de abril 1888; *Las Provincias*, 15 de abril 1889; *Las Provincias*, 12 de febrero 1888

gustos se decantaron hacia los trágicos asuntos de mar alborotado con una concepción formal mucho más libre. Supo tratar la masa líquida del mar con gran efectismo y movilidad¹⁶. Esta libertad técnica no se ha sabido con certeza si fue debido a su propia evolución técnica o bien consecuencia de su estado de desequilibrio. A pesar de su corta vida produjo una obra de calidad. Continuó dentro del concepto iconográfico romántico en muchos de sus cuadros pero dio un gran paso hacia una mayor libertad y expresividad. Para él el mar será fenómeno de luz, color y espacio. Su técnica se ha equiparado a la de Sorolla¹⁷ por su pincelada suelta y rápida en captar la realidad del mar. Sabrá dar una concepción más imaginativa a sus obras y su obra contiene ya bien definido el concepto realista de paisaje¹⁸, tal y como Haes lo había introducido, abriendo de esta manera y renovando el camino a sus seguidores en la pintura del mar. Murió en 1898.

13.2. Valores

13.2.1. La verticalidad contemplada

La contemplación de la vastedad del mar puede ser también dolorosa y esto es debido a que lo concreto se une a lo abstracto. La vista se satura del espectáculo incommensurable del mar que se impone ante los ojos abrumando. Se constata como la facultad de absorción de la extensión del mar implica una mirada de proximidad. Partimos de este punto para establecer nuestro análisis en la pintura de Javier Juste. Nace de esta manera un sentimiento de apropiación de lo ínfimo, una fascinación por el mundo detallado sobre el que se construye el dominio y la apropiación de lo desconocido. De nuevo reconocemos en Javier Juste desde una factura realista pero con connotaciones neorrománticas en muchas de sus imágenes del mar el concepto del que hablamos. De entre la obra seleccionada del pintor encontramos un único valor en la captación de la infinitud del mar: La verticalidad contemplada. Tal y como hemos analizado en otros marinistas del momento el pintor se valdrá de la experiencia del abismo para expresar la infinitud marina. Su obra *Entrando en el puerto* (Fig. 13.1) juega con esta significación. Aquí el peligro de naufragio es claramente ilustrado por la tormenta. Javier Juste presenta el efectismo del tema incrementado por la plasticidad de la tormenta marítima que arrastra la nave hacia el puerto.

El marinista valenciano ha sabido captar la infinitud marítima apoyándose en la idea de contemplación. Los personajes que desesperados desde la seguridad del faro observan la llegada del barco experimentan el vacío insondable del mar. El combate contra la muerte que se establece entre el hombre y el mar contiene un significado metafísico porque el miedo de perecer en el no es sólo la muerte en sí que ilustra el contrasentido de la condición humana sino también el miedo constante de la misma muerte que recuerda en cada instante del combate el término de la vida. La muerte en el mar contiene en sí también un aspecto heroico. La belleza de la naturaleza parece esconder la crueldad de la pérdida de la vida y la transforma figuradamente en aceptable. Hay un cierto misticismo en el ánimo de querer glorificar a la muerte. Contiene una especie de poética que Juste capta. Vinculado al infinito la muerte en el mar se acerca a su representación. La no aceptación de la muerte y el determinismo del destino

¹⁶ *Las Provincias*, 23 de abril 1890; *Las Provincias*, 17 de julio 1888

¹⁷ Ibet VILA TRÀFACH, "La luz del Mediterráneo". Barcelona, Espacio para el Arte, del 12 de noviembre 2002 al 2 de enero 2003. En *La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme*. Dirigido por Teresa CAMPS MIRÓ *et al.*. Barcelona: Caja Madrid. Obra Social, DL 2002, pág. 25

¹⁸ Ver crítica de Juan de Plácido en Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS (Aut.), *Catálogo de la Exposición El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Preciosismo y Simbolismo*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 19 de diciembre 2000 al 4 de febrero 2001. Valencia: Autoridad Portuaria, DL 2000, pág. 153

Año	Exposición	Obra	Premio
1875 Febrero 1877	Ateneo: Sesión en Honor de Rosales y Fortuny Exposición con motivo de la venida de Alfonso XII. Ayuntamiento y Diputación. Salones de la Academia	Marina	
1878	Ateneo. Exposición artística durante los días de la Feria de Julio	Varios paisajes Regatas en el puerto de Valencia	
1879	Ayuntamiento. Exposición artística e industrial durante los días de la Feria de Julio (Salón columnario de la Lonja)	Entrando en el puerto	
Noviembre 1879	Exposición en los escaparates a favor de los damnificados de la inundación de Murcia		
Mayo 1880	El Iris		
1881	Ateneo-Casino Obrero. Exposición artística industrial. Feria de Julio	Dos marinas	2ª Medalla
1882	Ateneo-Casino obrero. Exposición artístico industrial. Feria de Julio. (Pabellón en la Alameda)	Escuadrilla de Barcas de pesca	
Julio 1882	Exposición en el Teatro Principal por los alumnos de San Carlos	Marina Tres Marinas	
Octubre 1882	Ateneo: Tercer centenario de Santa Teresa	Paisaje Dos Marinas Paisaje	
Mayo 1883	Exposición de Floricultura. Sociedad valenciana de agricultura		
Junio-octubre 1883	Exposición regional. Sociedad Económica. (Jardines del Real)	Charca de La albufera con dos niñas Marina	
Junio 1884	Academia de San Carlos: Obras destinadas a la Exposición Nacional		
1884	Exposición Nacional de BBAA de Madrid	Entrando en el puerto de Valencia en un día de levante Convento del Santo Espíritu Monasterio de la Murta Contra el muelle	2ª Medalla
Abril 1885	Exposición en los escaparates a favor por los damnificados por las inundaciones de la Ribera y los terremotos de Andalucía		
Junio 1885	Ateneo. Exposición artística	El puerto de Vinaroz en un día de temporal	1º Premio temporal
Mayo 1886	Exposición permanente en el Café de España Salón Solís. Exposición durante los días de la feria de Julio	Puerto de Tarragona	
1886			
1886		Marina Paisaje	
Diciembre 1887	Salón Solís Exposición temporada de invierno		
Abril 1888	Antiguo Salón Solís. Cuadros del comerciante Carlos Mateu		
Febrero 1890	Exposición permanente de la Calle Caballeros		
Abril 1890	Exposición permanente de la calle Caballeros		
Mayo 1890	Exposición permanente de la calle Caballeros		
Julio 1890	Exposición permanente de la calle Caballeros		
1893	Ayuntamiento: exposición de BBAA. Salón columnario de la Lonja. Feria de julio		
Julio 1894	Círculo de Bellas Artes. Exposición permanente	El amanecer	
Mayo 1899	Círculo de BBAA. Exposición de obras de Javier Juste		

Cuadro 13.1: Javier Juste: Participación en Exposiciones



Figura 13.1: Javier Juste, *Barco entrando en el puerto*. 1901. Diputación Provincial, Valencia

se transforman en un grito profundo ante la fuerza del océano. Es una apelación a la esperanza más allá de la finitud del hombre. De ahí que haya casi en esta imagen una interpelación a lo divino y a lo sobrenatural. El cuadro comportaría una segunda lectura. A través de la meditación de las olas se encuentra la verdad mística. La imagen del mar se desvincula de sus conocimientos inmemorables y aporta verdades espirituales. Su imagen aparece como algo sagrado. Contiene en su interior los conocimientos que el hombre busca desde los inicios de la humanidad. Es por lo que la representación del mar conduce a proposiciones metafísicas y míticas que intentan dar una respuesta. Juste se apoya en el valor de infinitud que la noche aporta para incrementar la sensación de infinitud vertical lograda por el mar embravecido.

Capítulo 14

Pedro Ferrer Calatayud

14.1. Encuadre biográfico

Pedro Ferrer Calatayud¹ nació en Valencia el 2 de enero de 1860. Sus estudios primarios los realizó en las Escuelas Pías donde tiene como compañeros a Mariano Benlliure y Cecilio Pla. Durante su estancia consiguió algunos premios como el obtenido en 1872 por mérito y aplicación². Ese mismo año ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en donde tendrá como condiscípulos a antiguos compañeros, más otros como Salvador Abril, Joaquín Sorolla, Constantino Gómez entre otros. Todos ellos con la común característica de ser la futura ola innovadora valenciana. Sus estudios revelan sus grandes aptitudes, consiguiendo calificaciones extraordinarias en competencia con sus compañeros con los cuales posteriormente le uniría una gran amistad, sobretodo con Sorolla, Cecilio Pla y Mariano Benlliure. Fue alumno de Antonio Cortina Farinós y de Vicente Borrás Mompó. Ferrer Calatayud acudía tanto a las clases particulares del primero como a las acuarelas sitas en el Ateneo Científico del maestro. De ellas nacería más tarde el Círculo de Bellas Artes.

Fueron años de despertar y de aprendizaje en el que el joven artista participaba con entusiasmo de todas las actividades culturales que la ciudad le ofrecía. Se reunía casi diariamente al Café España o al Siglo donde escuchaba y oía recitar teatro y poesía. Frecuentaba amenudo el circo. Espectáculo atractivo en el que podía observar el movimiento de los cuerpos circenses no estáticos como los que dibujaba en la Academia. En 1878 Pedro Ferrer concurrirá por primera vez a una Exposición Nacional con el cuadro *La ropería*. A los 20 años terminó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. A partir de este momento comenzará su carrera artística destacando como característica personal su obstinación y su constancia. Marchó a Madrid en 1882 buscando un ambiente óptimo para su formación. Su nombre empezaba a ser conocido puesto que un año antes en 1881 había ganado una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el cuadro *A los pies de ustedes*. Esto le vale para comenzar a trabajar para los marchantes de la época con diversos cuadros que en su mayoría marcharon a América. Fue la época del retrato destacando el que hizo a la Reina re-

¹Véase el estudio biográfico y artístico de Luis PIMENTEL LALINDE, *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: (reencuentro con los últimos maestros)*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, DL 1991. Véase también “El pintor valencià i professor Pedro Ferrer Calatayud”. *Ribalta*, 1935; Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, “Nuestros pintores del mar: Pedro Ferrer Calatayud (1860-1940)”. *Levante*, 21 de enero de 1950; “Valencianos ilustres”. *Las Provincias*, 19 de julio de 1969; E. L. CHAVARRI, “Recuerdo del pintor Pedro Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1963; Miguel Angel CATALÁ GORGUES, “Un gran pintor valenciano: Pedro Ferrer Calatayud”. *Levante*, 15 de diciembre de 1978

²Para la elaboración de la presente reseña biográfica se ha consultado el Archivo personal de la Familia Ferrer-Amblar

gente María Cristina, así como el de algunos ministros de la época como Don Eduardo Alonso Colmenares, el del Marqués del Castillo entre otros. Completa su actividad participando en algunas revistas ilustradas con sus dibujos como Blanco y Negro y La Esfera destacando por sus calidades excepcionales. Montó su estudio en Madrid en compañía del pintor filipino Juan Luna Novicio. A ellos se les uniría Mariano Benlliure residente en Roma. Lo denominaron estudio-República. En él se reunían otros artistas e intelectuales de la época como Javier Juste, Mateo Silva o Joaquín Dicenta. Durante su etapa madrileña participó en la Exposición Regional de Valencia de 1883 con dos cuadros de costumbres con los que obtuvo una medalla de tercera clase³. Un resumen de su participación en diversas exposiciones se encuentra en la tabla *Pedro Ferrer: Participación en Exposiciones* (Tabla 14.1).

La vida de la capital no iba con su temperamento y decidió regresar a Valencia en 1885 instalándose en la calle de Padre Huerfanos nº1 donde abriría su estudio. En un primer momento se dedicó a la escenografía junto a Ricardo Alás realizando muchos decorados para el teatro. Posteriormente se centró en su labor pictórica sobretodo en aquellas obras destinadas a las Exposiciones Nacionales (Tabla 9.2). Es la época entre 1892 y 1910. Fruto de esta actividad fueron las obras *La prisión de Doña Blanca*, *Averías en un día de Levante* (Fig. 14.1) de 1892⁴, la cual lo consagra como marinista⁵ obteniendo por ella la segunda medalla. A pesar del éxito obtenido Augusto Comas Blanco⁶ describía de esta manera el cuadro:

“En *Averías en un día de Levante* Ferrer nos presenta una marina de excesivo tamaño para el asunto, con un cielo pesado y unas aguas, hechas más de manera que por el estudio directo del mar.”

Podemos considerar este año como su fecha de arranque como marinista iniciándose en una especialidad temática que se convertiría en relevante dentro de su recorrido pictórico. La temática de marinas, en concreto las escenas en alta mar, la extenderá hasta finales de siglo aproximadamente. Son las obras que presenta a las Exposiciones Nacionales. En todas ellas hay una exaltación del drama marino y el asunto está vigente como su *Salvamento de un Náufrago* (Fig. 14.4) de 1897 por el que le fue otorgada la Cruz de Isabel la Católica. El cuadro mantiene las características propias del género: Es de gran tamaño, de tema marino y con narración trágica. En su cuadro de 1898 *Barca sorteando la tempestad* ya se puede observar una técnica más moderna y suelta que lo acerca más a los presupuestos estilísticos del siglo XX. Continúa apareciendo la figura humana aunque desdibujada. Su ejecución es mucho más avanzada. Su obra *Atardecer* (Fig. 14.6) puede considerarse el puente entre sus dos maneras de ver la pintura. La dramaticidad de sus escenas anteriores ha desaparecido pero todavía no se representa la belleza del mar sola sin el apoyo de otros elementos. Es el período de transición hacia una concepción de la pintura en el que la naturaleza será la protagonista. En

³Sobre su participación en las Exposiciones Regionales del período véase Vicente ROIG CONDOMINA, *Las exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 1994, pág. 886

⁴Ver *Las Provincias*, 5 de noviembre 1892

⁵Sobre la obra marinista del autor véanse los artículos de Carmen GRACIA BENEYTO, “Pintores valencianos del mar”. En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, págs. 33–41; Manuel GARCÍA, “El tema del mar en la pintura valenciana”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 11–15; M^a Jesús PIQUERAS GÓMEZ, “El mar y los pintores valencianos del siglo XIX”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 16–19 y el apartado dedicado a su figura en Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950

⁶Augusto COMAS Y BLANCO, *Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid 1892. Juicios críticos publicados en El Correo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Fortanet, 1893

Año	Exposición	Obra	Premio
Febrero 1877	Exposición con motivo de la venida de Alfonso XII (Ayuntamiento y Diputación) (Salones de la Academia)	El requiebro	
Diciembre 1877	Academia de San Carlos: Obras destinadas a la Exposición Nacional de BBAA de Madrid de 1878, preparatoria de la Universal de París.	Dos retratos	
1877	Exposición Nacional de BBAA.	La ropería	
1878	Feria de Julio (Ateneo)	La ropería	
Mayo-Julio 1880	El Iris.		
1881	Feria de julio (Ateneo-Casino Obrero)	Marinas Retratos	
1881	Exposición Nacional de BBAA.	A los pies de ustedes.	3º premio
Julio 1882	Exposición en el Teatro Principal por los alumnos de San Carlos.		
1882	Ateneo: Tercer centenario de Santa Teresa.		
1883	Exposición Regional. Sociedad Económica.	Dos cuadros de costumbres	3ª Medalla
Junio de 1885	Ateneo: Exposición	Choque entre dos buques	
Abril-Junio 1887	Salón Solís: Exposición Ribera.		
Abril 1888	Museo de BBAA: Obras destinadas a la Exposición Universal de Barcelona	Mal tiempo	
1888	Exposición Universal de Barcelona.	Mal tiempo.	
1892	Exposición Nacional de BBAA.	Averías en un día de Levante	Medalla de 2ª clase
1893	Feria de Julio. Ayuntamiento: Exposición de BBAA (Salón Columnario de La Lonja)		
1894	Círculo de BBAA		
Abril 1894	Círculo de BBAA subasta para sufragar gastos de instalación		
Mayo 1894	Círculo de BBAA: Exposición de obras de tema de Flores		
Julio 1894	Círculo de BBAA: Exposición permanente.		
Diciembre 1894	Círculo de BBAA: obras para subasta		
1895	Círculo de BBAA: Feria de Julio.		
1897	Exposición Nacional de BBAA de Madrid.	Salvamento de un Naufrago	
1898	Exposición Nacional de BBAA de Madrid.	Sorteando la tempestad	
1909	Exposición Regional de Valencia		Medalla de oro y Diploma
1912	Exposición Nacional de BBAA de Madrid.	Por la patria.	Medalla de 2ª clase.
1922	Exposición Nacional de BBAA de Madrid.	Sin rumbo	
1922	Exposición Nacional de BBAA de Madrid.	A tierra	
1922	Exposición en el Museo de BBAA de Valencia		

Cuadro 14.1: Pedro Ferrer Calatayud: Participación en Exposiciones

sus pinturas siempre huyó de una representación demasiada exacta, intentó armonizar tanto la idea como la forma como Rafael Berenguer⁷ recordaba en 1927:

“Huyó de la imitación demasiado exacta, que con razón ha sido calificada de servilismo, lo bello no es sólo la forma, es preciso que se una a la idea que debe constituir la esencia de la obra de arte, transmitida al espectador por las formas sensibles. Pedro Ferrer ha conseguido armonizar la relación debida entre ambos factores, llegando a la bella unidad que preside todas sus obras.”

A partir de ese momento se impondrá la observación cambiante del agua marina para poder así reflejarlo en sus lienzos. Al preguntarle a su hijo Adolfo cómo pintaba su padre responde⁸:

“... Le subyugaba el mar, pintándolo en todas y cada una de sus cambiantes facetas y con una técnica extraordinaria, de acuerdo con un realismo que otras veces se amalgama con el impresionismo, resolviendo difíciles problemas de observación e interpretación.”

Poco a poco irá despojando a lo pintado de todo contenido literario tensando su capacidad visual e intentando poner más destreza en su ejecución. De este momento son los diversos amaneceres y efectos de luna. Pedro Ferrer Calatayud coincide con la transición de la concepción romántica todavía vigente al impresionismo. Su larga vida le permitió la oportunidad de vivir diversas épocas y estilos, aunque él se mantuviera firme en sus principios y evolucionara con evidentes dosis de madurez y equilibrio. Desde 1905, aproximadamente, entra en contacto con el impresionismo. Desaparecen las nostalgias del pasado. Las claves de luz y color se sitúan al nivel de este movimiento⁹. Pedro Ferrer es el reflejo del panorama pictórico valenciano de finales de siglo XIX que habiéndose formado en las aulas de la Academia de San Carlos, participan y comienzan a divulgar los principios del joven impresionismo. La interpretación del mar ofrecía hasta el momento, cuadros de sensación realista, dados los problemas de interpretación del mar. El los supera. Ismael Diego Pérez¹⁰ en 1949 retrataba así la pintura del maestro:

“La pintura de Ferrer Calatayud es una expresión maravillosamente bien lograda de las más íntimas vivencias y pliegues escondidos del alma, o la captación de paisajes que vieron los ojos del artista, sorprendiendo el colorido y la luz de una naturaleza estética, confidente, sin dinamismos violentos, como trozos de vida que aspirasen a perdurar en el recuerdo de las gentes, transformado en fenómeno puro y emocional de la convivencia.”

A parte de su especialización en temas marinos pinta también paisajes del natural. Cuadros de mediano formato, de gamas sombrías y de minucioso detalle, en los que prevalece el problema del claroscuro. Paralelamente a estas obras de grandes dimensiones realizó retratos y cuadros más pequeños de costumbres valencianas, así como pequeñas marinas, paisajes y flores. Como retratista su obra es extensa destaca el *Retrato del Rey Alfonso XIII* de cuerpo

⁷Citado en PIMENTEL LALINDE, *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: (reencuentro con los últimos maestros)*, pág. 52

⁸“Homenaje a Pedro ferrer en Hoyo. Diálogo con el hijo, Adolfo Ferrer, pintor”. *Levante*, 29 de diciembre 1970

⁹Aunque no impresionista sí que ha sido considerado por la crítica como uno de sus precursores. Véase al respecto la valoración hecha en Juan Manuel JUAN MARTORELL, “Pinazo y la problemática del paisaje impresionista valenciano”. *Goya*, 1990, págs. 78–76

¹⁰Citado en PIMENTEL LALINDE, *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: (reencuentro con los últimos maestros)*, pág. 54

entero para el Casíno Monárquico de Valencia, El *Retrato de la Reina*, del Rat Penat de 1889. Pintará por concurso nacional los frescos que decoran el teatro Principal de Castellón, los del Colegio de Abogados de la Audiencia de Valencia y otros con casa particulares y comercios de Valencia.

Con las medallas conseguidas en las Exposiciones Nacionales de Madrid, hace un aval que le permite ingresar en 1897 por concurso de méritos como profesor catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Desde la docencia continúa participando en las Exposiciones Nacionales. Muestra de ello es la medalla de segunda clase que recibe en 1910 por su cuadro *Por la patria* y su marina de 1922 *Sin rumbo* (Fig. 14.2). Su reconocimiento será también regional obteniendo la Medalla de oro y el Diploma de honor en la Exposición Regional de 1909. En su cátedra como profesor de Dibujo del Natural hace una tarea extraordinaria. Pasarán por ella un gran número de artistas hoy consagrados tales como: José Capuz, Enrique Ginesta, Rafel Berenguer, su hijo Adolfo. Con ellos desplegará su sabiduría enseñando a sus discípulos a dibujar con modelos vivos. No tenía horas suficientes para la docencia por lo que no le importaba alargar sus horas de estudio incluso hasta la noche. En 1928 es nombrado académico. Llegó a entrar a formar parte de los Tribunales de Oposiciones a Cátedras de las Escuelas Superiores de Bellas Artes. En 1939 es nombrado director de la Academia de Bellas Artes. Se jubilará en 1940¹¹ dejando tras de sí una larga y fecunda vida como artista y profesor. Falleció en 1944. La obra de Ferrer Calatayud resume el ciclo evolutivo de la pintura de marinas valenciana. Su perfil artístico queda marcado esencialmente por su laboriosidad, fecundidad y vocación tenaz por la pintura.

14.2. Valores

14.2.1. La verticalidad vivida

El concepto del vacío en la pintura del mar logra desvelarse gracias a la anulación de los límites sensoriales y psicológicos de quien lo contempla que lo separan consecuentemente del flujo de su propia existencia. Gracias a esta actitud se consigue poder captar el mensaje subliminal del infinito que el lenguaje figurativo y las técnicas representativas tradicionales ofrecen y condicionan. Hemos visto como el querer fijar el infinito parece de hecho una contradicción y una imposibilidad fáctica. La misma lógica incide en ello condicionando su representación a los esquemas geométricos de la figuración del horizonte en donde se inscribe. El querer representar el infinito del mar por la vía figurativa requiere el considerar a la representación como el vehículo de traducción esencial que la mirada de cada artista utiliza para plasmar la inconmensurabilidad de lo ininteligible. Basándonos en esta afirmación consideramos la actitud de Pedro Ferrer Calatayud frente a la representación del concepto del vacío del mar y su identificación con la idea de infinito. Su personalidad captó intuitivamente el gran vacío del mar utilizando como vías las cualidades estéticas aparentes e implícitas de la naturaleza de éste y el sentimiento interior que la profundidad del mismo le evoca. Iniciamos el recorrido de su valor con *Averías en un día de Levante* (Fig. 14.1). Obra que le supuso un segundo premio en la exposición Nacional de 1892.

Durante esta primera época Pedro Ferrer utilizaba grandes lienzos para pintar. La técnica empleada es la usual mediante la que se intenta dar sensación realista, por medio de la gran masa de agua, movida por la fuerza del aire y que rodea al barco inerte en medio del oleaje.

¹¹Véanse algunas de las noticias aparecidas en la prensa de la época que recogen el reconocimiento dado al pintor “Recepción de académico de número Don Pedro Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 10 de abril de 1940; “Valencianos ilustres”. *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1940; “Valencia al día”. *Las Provincias*, 10 de enero de 1941; “Homenaje al pintor P. Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 18 de enero de 1941; “Exposición Pedro Ferrer”. *Periódico Jornada*, 5 de febrero de 1943



Figura 14.1: Pedro Ferrer Calatayud, *Averías en un día de Levante*. 1892. Boceto

La coloración de tonos pardos, negros y verdes parecen adivinar los abismos del fondo, mezclados con los horizontes borrosos. Hay una exaltación del drama marino. Consecuencia de los hábitos neorrománticos, ya prácticamente liberados en el resto de Europa y vigentes todavía en España. La escena preludia el valor de infinito vertical que analizamos. El tratamiento del cielo y del mar unidos por la violencia de la tormenta dan efectismo a la escena. La mirada tanto geométrica como metafísica que Ferrer Calatayud imprime a la contemplación del mar provoca que un abandono a la consciencia de la propia imagen del mar y una plasmación de la representación de su infinito a través de una mirada interiorizada del mismo pero apoyándose en técnicas de representación tradicionales. La relación que adopta nuestro pintor con el mar y su infinito es del tipo racional-descriptiva. Es decir que su concepto es expresado intuitivamente sin ningún tipo de filtro intelectual en su aproximación. Desde la dimensión vertical el sentimiento del vacío del mar Pedro Ferrer la entiende desde su asimilación con el concepto de abismo como hemos ya analizado en otros marinistas precedentemente. Y es que la noción de abismo se comprende sólo desde la experiencia de la nada vivida en el mar sea como espectador sea como protagonista. En este caso el pintor valenciano se basa en la vivida. Nos sitúa en medio del suceso. No hay una perspectiva desde la costa.

El mar como realidad participa tanto de la plenitud como del vacío de su realidad. La identificación de nuestro artista con el abismo de la profundidad marina da corporeidad a la imagen de infinito. Su superficie equiparada al vacío de su abismo deviene un fondo sin fondo que nos lleva a su infinito vertical. De nuevo encontramos este valor en su cuadro *Sin rumbo* (Fig. 14.2). El punto de vista adoptado es de nuevo alta mar. El dramatismo de la escena parece haberse incrementado ofreciéndonos una visión de la superficie marina casi identificable por las brumas, los movimientos enaltecidos de las olas y un cielo denso que vetan la orientación del barco que perdido se acerca a un final desartoso. Ferrer parece introducirnos en el abismo del mismo mar. Hay una interpretación de su verticalidad m profunda. La inmensidad



Figura 14.2: Pedro Ferrer Calatayud, *Sin rumbo*. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

marina desde su verticalidad perderá todo determinismo acercándose de esta manera a la expresión de la insondabilidad de su infinitud. El abismo no es visible ni comprensible a nuestra consciencia pero puede ser descubierto por otros medios del conocimiento. Se necesita adoptar una mirada específica que pueda penetrar en su oscuridad. En la aventura por descubrir el abismo del mar el pintor valenciano se basará en el aspecto negativo del mismo. El horror del vacío del gran espacio marino le acercará a su noción. El cruce vertical que se producirá entre el cielo y el mar fundamentará la concepción de su dimensión como infinito. Si el vacío del mar que acabamos de comentar es un espacio en el que el alma humana experimenta el horror esto nos lleva a precisar que su significado no se basa simplemente en la apertura de la vastedad marina sino que se entiende como un espacio que se abre hacia la profundidad de su materia conectando de esta manera con la vertiente descendente de la dimensión vertical de su infinito. Por lo tanto dado que el espacio marino se abre hacia un espacio presumiblemente vacío logra apropiarse del alma de quien lo contempla inspirándole el sentimiento del miedo. Esto es lo que presumimos en la interpretación de Ferrer Calatayud. La pintura valenciana del mar sincronizando con la temática de la época se inscribirá dentro de la concepción neorromántica aún vigente infiriendo a la mayor parte de sus representaciones el aspecto más amenazador del mar en donde la fuerza de éste será sinónimo de muerte y se representará a través de la iconografía de la tempestad y del naufragio. Ambos ejemplos del pintor lo muestran. Desde una perspectiva diferente pero siempre dentro de la interpretación de la verticalidad marina identificamos su *Intentando el salvamento* (Fig. 14.3) de 1892.

La composición también adopta un punto de vista frontal en alta mar. Pero la barca que acude en salvación de la nave nos indica la cercanía de la costa. El pintor parece introducirnos casi literalmente en la escena, haciéndonos partícipes del drama. Pensamos que el sentimiento de infinito preludiado por los artistas tratados se logra desde el momento que consiguen una



Figura 14.3: Pedro Ferrer Calatayud, *Intentando el salvamento*. 1892. Colección Ferrer Amblar, Valencia

disponibilidad subjetiva hacia el mar en donde la vacuidad interior de su espíritu se impone orientándose a través de un universo propio e imaginativo que se manifestará a través de la intuición y no a través de reflexiones filosóficas. De esta manera la cara más dramática del mar les servirá de vía para expresar intuitivamente la noción de infinito. El tema del miedo y de la muerte en alta mar significarán una pérdida de toda referencia espacio-temporal y de identidad proporcionando a los artistas todo un elenco de sentimientos y de ideas vinculadas al valor del infinito marino y trazando las directrices de su representación.

La ecuación establecida entre vacío, abismo, infinito, terror y muerte queda reflejada en la siguiente afirmación¹²:

“La mort et la mer constituent l’horizon de néant, le “contre-savoir” radical qui mine le sérieux de l’existence, et qui, du coup, offre la seule liberté — celle du désespoir.”

Pensamos que el sentimiento del vacío del mar desde su dimensión vertical es entendido por nuestro pintor valenciano como sinónimo del miedo, la muerte y la desesperación en el mar. Ello le permite encontrar en la representación de los naufragios la vía de expresión del infinito subjetivizado del mar como este cuadro representa. Pedro Ferrer refleja en sus representaciones la confrontación sufrida por el ser ante la precariedad y peligrosidad que el enfrentamiento con la fuerza violenta del mar implica. El mar, su insondabilidad e inconmensurabilidad inscritas dentro del registro de la muerte y de su violencia aporta a nuestro pintor el camino para expresar la fusión con lo intemporal y lo invisible de la infinitud marina.

¹²L. KORTHALS-ALTES, “L’ironie ou le savoir de l’amour et de la mort”. *Revue des sciences humaines*, 2/1986, Nr. 202, pág. 143



Figura 14.4: Pedro Ferrer Calatayud, *Salvamento de un náufrago*. 1897. Colección Ferrer Amblar, Valencia

14.2.2. La verticalidad contemplada

La sublimidad del mar desde su horizontal aparece como un espacio seguro. Refleja una visión analítica del mar que toca el límite entre dos direcciones opuestas dibujando de esta manera el infinito. En cambio el mar desde la verticalidad de su profundidad evoca cambio, devenir y muerte. Considerando que tanto la horizontalidad como la verticalidad se expresan a través del tiempo mantenemos que la experimentación del movimiento temporal nos dirige hacia la verticalidad de la realidad del devenir del contemplador. Ahí radica la experimentación del ser y su búsqueda interior. Bachelard¹³ lo explicaba como el tiempo vertical que el poeta descubre huyendo del tiempo horizontal. Nosotros lo asimilamos al espectador del naufragio. *Pedro Ferrer Calatayud* abordó el tema pero desde otra perspectiva. En su cuadro de 1897 *Salvamento de un náufrago* (Fig. 14.4) convierte en activa la contemplación del naufragio. No es la experiencia vivida sino la participación activa en las consecuencias del mismo desde la seguridad de la costa. Esta admiración directa de la realidad evidencia el dinamismo de la naturaleza del mar.

Pedro Ferrer inscrito todavía dentro de la temática vigente aborda la composición técnicamente desde presupuestos mucho más modernos. La contemplación y la imaginación que la constatación del naufragio asevera, se presentan para el pintor como uno de los mejores medios para explorar la profundidad. Y es penetrando en ella, invadido por el miedo como llega a la reflexión de infinitud. Por el eje que se materializa el infinito existencial del mar

¹³Citado en Marie Madeleine DAVY, *La montagne et sa symbolique*. Paris: Albin Michel, 1996, pág. 60

situamos al espectador y su reflexión interior sobre la vida. Quien reconoce su alma esperando su muerte llega a experimentar la infinitud de su mismo ser. Este es el mensaje que denotamos en el cuadro. El naufragio como símbolo de la vida es la base que optan nuestros pintores para expresar la infinitud existencial del mar. La imagen del mismo presenta tanto la unidad como la variedad. En su ser coexisten el mismo y el otro. Nos encontramos ante un mar que mañana será diferente. Esa paradoja introduce al océano en la dialéctica de lo visible y de lo invisible. Como Alain Corbin¹⁴ reitera el agua violenta del mar nos lleva a la parte más recóndita y negativa de nuestro interior que debemos eludir para encontrar de nuevo nuestro camino. Queremos destacar esa idea de retorno que la figura del mar lleva inscrita en su interior. Su personalidad paradójica lleva muchas de sus cualidades al extremo que se invierten para transformarse en sus propios contrarios. Pensemos en las olas del mar que le dan su fuerza y movimiento pero que se vuelven en signo de su potencialidad más destructora. Esta circularidad que representa el apogeo y el declive del mar se metaforizan en la vida y es el sentido que desde la posición contemplativa casi ascética del naufragio han querido reflejar los personajes de las obras aquí comentadas. La posición de contemplación permite encontrarse ante la realidad espiritual que la escena del naufragio sugiere y entrar dentro de la significación del mundo de la metafísica. Finalizamos afirmando que la forma y el sentido de la contemplación de un naufragio es concebida como la estructura sobre la que se apoya la noción de infinitud existencial. Su significado es: la imposibilidad absoluta de conocer y resolver el eterno problema del destino humano. Ello nos permite aseverar que la realidad violenta del mar desde la connotación neorromántica aquí tratada por Ferrer Calatayud es visible porque lleva inscrita en su reverso la invisibilidad del infinito de su materialidad estética. De ahí el juego conceptual que se establece entre el sentido y la presencia dada de su noción como fondo representativo de su ausencia. Merleu-Ponty reitera nuestra afirmación¹⁵ :

“La surface du visible est sur toute son étendue doublée d’une réserve d’invisible.”

14.2.3. Fragmentos de infinito

Pedro Ferrer en su cuadro *Sorteando la tempestad* (Fig. 14.5) refleja la sensación de infinitud vertical del mar valiéndose de la noción de fragmentación.

La disposición de la escena capta el instante de lucha de la barca contra la violencia de la ola. La orientación diagonal nos recuerda de nuevo a la utilizada tradicionalmente por muchos marinistas románticos europeos. Ferrer desde una concepción técnica diferente visualiza la esencia del vacío del mar en la imagen de la ola que con su despliegue violento se encamina a absorber a los marinos de la barca que luchan abiertamente contra ella. Aparece en esta actitud una contemplación interiorizada de la verticalidad del mar. La contemplación por lo tanto se apoyará en la noción de ser. Es la manera de reconocer una especie de infinito immanente dentro del alma del artista. Este se sitúa entre su infinito interior y el del mar construyendo una ecuación lo suficientemente estable para crear las bases sobre las que captar y dar forma a ese infinito desde la representación pictórica. Pedro Ferrer logra conectar su alma con el infinito vertical del mar. Reconocemos en la plasmación de la imagen del pintor la sensación momentánea del infinito del mar entendida desde un punto de vista óptico. Las palabras de Victor Hugo ilustran la equiparación entre el problema del alma humana y la implicación en la comprensión de la noción del infinito que va más allá de la capacidad de nuestra razón¹⁶:

¹⁴Ver Alain CORBIN, *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005, pág. 81

¹⁵Ver Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 199

¹⁶Citado en Kim HEE-KYUNG, *L’imaginaire de Victor Hugo dans l’oeuvre de l’exil : la vision dynamique de l’être*. Thèse de Doctorat, Université Grenoble 3, 1993, pág. 425



Figura 14.5: Pedro Ferrer Calatayud, *Barca sorteando la tempestad*. 1898. Colección Ferrer Amblar, Valencia

“Le raisonnement suit le sentiment, et l’infini que le sentiment a proclamé, le raisonnement le démontre. Le raisonnement prouve l’infini comme le flot prouve l’écueil, en s’y brisant. La raison en vient à ceci que, tout en n’imaginant point comment l’infini peut-être, elle ne saurait admettre que l’infini ne soit pas. c’est l’a, dans la mesure humaine, ce que nous appelons comprendre. L’invincible nécessité se promulgue dans sa toute puissance sidérale. Elle est patente. Qui que vous soyez, regardez-la par cette ouverture, le ciel. Voyez-là encore par cette autre ouverture, la conscience. La philosophie lève la tête, puis l’incline, est tout est dit. L’infini est. Etant, il regne. N’y pas croire, c’est ne plus penser. *La notion d’infini devient l’élément même de l’entendement, et notion implique relativement compréhension.* A la condition d’être aidée par l’intuition, l’intelligence arrive à cette surprenant victoire : *comprendre l’incompréhensible.*”

De esta manera aplicamos esta visión de la ontología del imaginario de Victor Hugo sobre el infinito para apoyar nuestra tesis sobre la comprensión intuitiva y no filosófica de la dimensión del infinito marino por parte de nuestro pintor.

14.2.4. La experiencia del tiempo cíclico

Pedro Ferrer destacó en la captación de los valores del mar y su relación con otros elementos de la naturaleza. En 1895 Gabriel Araceli describía así su obra¹⁷:

”El sabe arrancar el sol sus magníficos destellos; él arrebató al mar la transparencia de sus olas, imita los múltiples tonos de la naturaleza y crea un ambiente tan puro y diáfano como el mismo aire que nos rodea y nos da vida.”

Su cuadro *Salida de Luna* (Fig. 14.6) puede considerarse como puente entre sus dos maneras de entender la pintura. Van desapareciendo las características que desarrollaban la presencia dramática de sus anteriores obras. Los colores ya se han aclarado, hay más luminosidad en la representación y la opacidad de los cielos comienzan a perderse. En el fondo todavía se mantienen los esquemas románticos, sobretudo en el sentido del mismo cuadro, el cual se representa de noche que quiere significar el miedo, la melancolía e incluso la sensualidad. Es un avance más hacia su evolución, pero todavía no ha logrado representar al mar solo sin ningún elemento a su alrededor. Y es que en el mar romántico se estimaron los temas trascendentales, poéticos y elocuentes, dramáticos y sociales. Esta obra, como otras del momento se halla en el período de transición al naturalismo, en que todavía participa por inercia de la temática del estilo precedente. Poco a poco excluye todo asunto o significación interna de temas humanos o sentimentales. Evolucionando hasta llegar al tiempo en que la naturaleza aparece por sí misma. Con todo, hay que considerar que en sus inicios, esta manera romántica de concebir la naturaleza, le ayudó a comprenderla y a ponerse en contacto con ella, valorándola y comprendiéndola por sí misma, aunque tildada de esa ansia de fuga interior.

A partir de este momento Ferrer huirá de la copia exacta de la realidad intentando armonizar tanto la forma como la idea. Se impondrá la observación cambiante del agua marina para poder así reflejarlo en sus lienzos. Poco a poco irá despojando a lo pintado de todo contenido literario tensando su capacidad visual e intentando poner más destreza en su ejecución. La experiencia cíclica de la naturaleza con su sucesión de estaciones, la alternancia del día y de la noche nos revelan las etapas de evolución inscritas en el ritmo ininterrumpido de la vida universal. Encontramos una vinculación entre la idea de la eternidad del mar y el

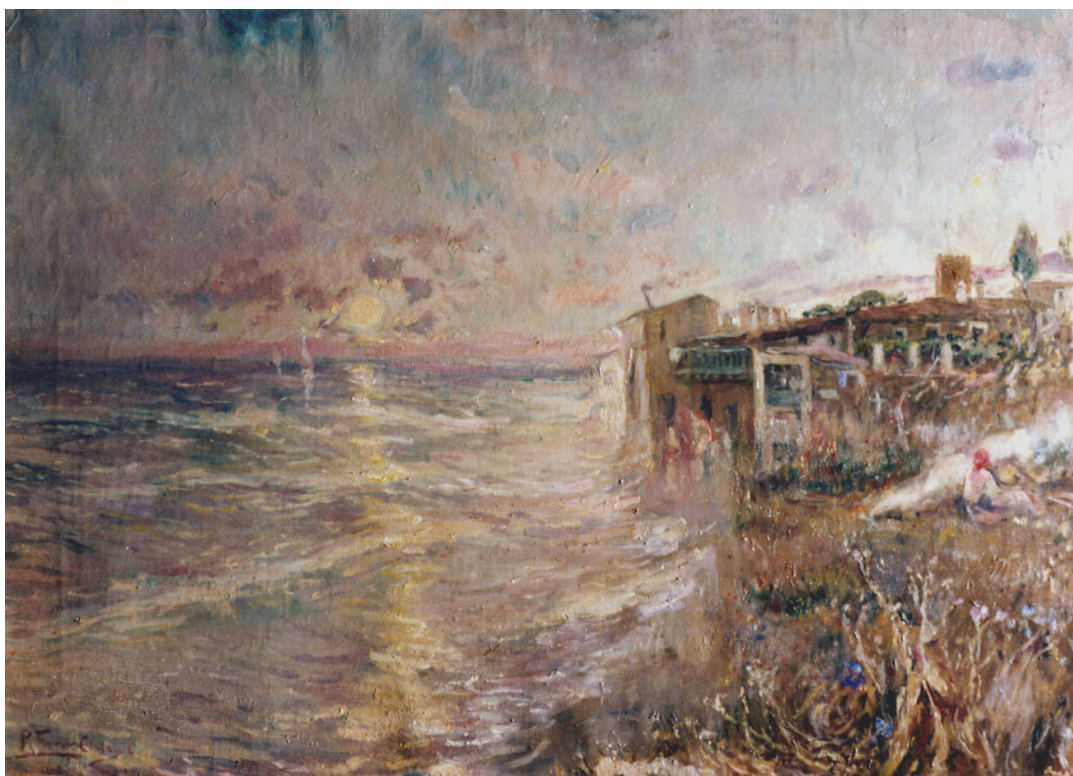


Figura 14.6: Pedro Ferrer Calatayud, *Salida de la luna*. 1903. Colección Ferrer Amblar, Valencia

tiempo cíclico. Los pintores que se dejaron envolver por la poética de la inmensidad marina hallaron en esta correspondencia la idea de infinito. Basamos la noción de eternidad en la de circularidad. La idea de infinitud marina se expresa a través de la unidad y la variedad como así mismo hace el mito del eterno retorno. Desde la simbología de esta constatación remarcamos cómo la circularidad une el fin y el comienzo. Atribuimos a la forma circular una necesidad ontológica. La circularidad reduce la inmensurabilidad del espacio y se circunscribe a la idea de esperanza. Hallamos este sentido en el significado del símbolo de rueda¹⁸:

“La roue s’inscrit dans le cadre général des symboles de l’émanation-retour, qui expriment l’évolution de l’univers et celle de la personne.”

El cuadro de *Pedro Ferrer Salida de Luna* (Fig. 14.6) nos induce a esta idea. Se unen en él el fin del día y el comienzo de la noche con la idea de movimiento cíclico del mar. De esta manera se logra identificar la idea de tiempo con la de eternidad. Tanto el mar como el fin del día revelan su circularidad. Su valor se inscribe en la unificación en una sola imagen de la idea de nacimiento, muerte y eternidad. A través de la fusión indeterminada de cielo y mar nos enfrenta a la disolución del todo en la nada. Pedro Ferrer nos muestra una aspiración confusa de infinito. El anochecer es el momento del paso del día a la noche, de la vida a la muerte. En el movimiento cíclico de este paso el pintor ha encontrado la clave perceptiva para mostrarnos la idea de infinito. Pero la correspondencia más clara con la idea de eternidad la encontramos en la figura de la luna. Esta es asociada como símbolo de renovación y entra dentro de la perspectiva cíclica y de eternidad que aquí tratamos. Refiriéndose a ella y basándose en Mircea Eliade¹⁹ Gilbert Durand²⁰ la catalogará de :

“Promesse explicite de l’éternel retour.”

La imagen de la luna está ligada a la simbología cósmica. Su interpretación nos induce a lo que antes manifestábamos: Que más allá de la linearidad que conduce a todo ser a la muerte prevalece el tiempo cíclico. De esta manera podemos integrar dentro de la concepción cíclica del infinito del mar y de la vida y de la muerte del hombre la idea regeneradora del día y de la noche. El desarrollo circular que hemos dado a la interpretación de Ferrer Calatayud fundamenta el concepto de infinito temporal aquí estudiado. La casa cerca del mar puede ser vista como el punto de confluencia entre lo individual y lo universal, del tiempo y de la eternidad. Aparece como lugar de anclaje y de referencia en contraposición del infinito marino.

El mismo concepto lo recoge en otra obra del mismo año *Marina efecto de luna* (Fig. 14.7) en donde la oposición de la obscuridad del espacio nocturno y su matización lumínica de otros elementos como el blanco de las olas o de la vela de los barcos aparecen como su efecto de contraste dando expresividad a la representación.

Y es que el pintor supo entender a la noche desde la dialéctica de la luz y de la sombra. Ambos valores están uno frente al otro confrontados. Es la mezcla entre dos materias. No es nada sin la luz pero jamás es representada sin ella. Pedro Ferrer sabe que es sobre el fondo de la obscuridad de la noche donde la luz adquiere sentido. Un valor a tener en cuenta en la pintura de la noche es el efecto de ilimitación que produce su contemplación. Mirar su sombra junto con la del mar percibido anuncia la presencia informe de lo desconocido. Manteniéndonos dentro de la óptica postromántica a la que pertenecía nuestro artista encontramos en la elección de la noche como espectáculo una traducción del vértigo que su obscuridad trasmite.

¹⁸Citado en Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANDT, *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont ; Jupiter, 1982, pág. 830

¹⁹Mircea ELIADE, *Le mythe de l’éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969, pág. 104

²⁰Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: PUF, 1963, pág. 337



Figura 14.7: Pedro Ferrer Calatayud, *Marina efecto de luna*. 1903. Colección Ferrer Amblar, Valencia

El miedo, la ansiedad que su representación puede dar se explican desde la búsqueda interior que su observación prelude. En el cuadro que tratamos la noche no sólo es tratada desde la solidez de la profundidad de su espacio. Pedro Ferrer Calatayud desde una posición estética más cercana al impresionismo nos transmite una dialéctica de la noche en donde ésta y el espacio marítimo bañados ambos en la luna transmiten un sentimiento de tranquilidad que envuelve el alma. La noche permite profundizar en la intimidad de la inmensidad tanto del cielo como del mar. Abre la imaginación y nos permite huir de su sentido negativo de pérdida para pasar a una especie de quietud cósmica. Gilbert Durand ilustra lo dicho²¹:

“L’attitude la plus radicale du Régime Nocturne de l’Imaginaire consiste à se replonger dans une intimité substantielle et à s’installer par la négation du négatif dans une quiétude cosmique aux valeurs inversées, aux terreurs exorcisées par l’euphémisme.”

La luz de la luna no se presenta bajo un haz de intensidad sino por destellos que disipan la nada de la noche y del mar atravesando el halo de las apariencias. Luz que guía en la noche y que facilita el encuentro místico con el propio yo.

Todas las marinas que realiza durante el primer tercio de siglo XX rezuman la poesía y el encanto que la representación del mar por sí solo puede alcanzar. Comparando con cuadros anteriores ya podemos vislumbrar claros signos de cambio. En sus primeros cuadros la gama de colores aparecía unificada, en cambio ahora, los colores son más diversos, con contraste y con una búsqueda de colores simultáneos, logrado con un aumento del contraste del color y

²¹ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969, pág.321

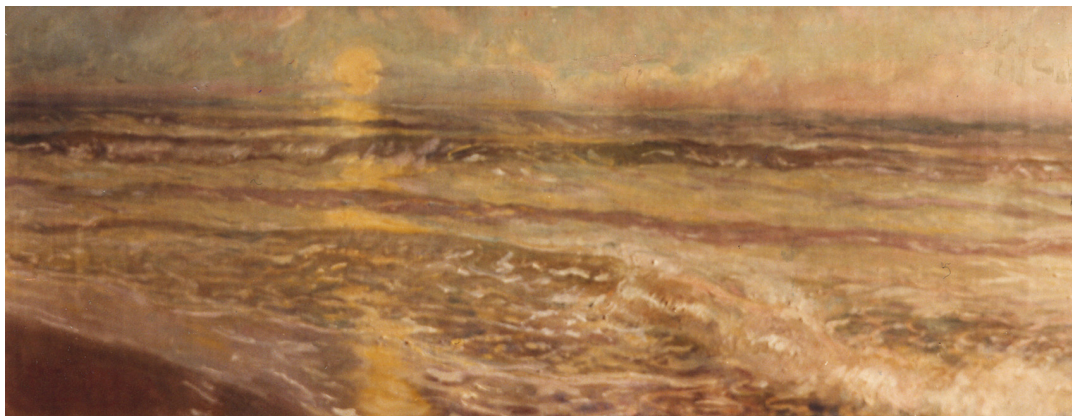


Figura 14.8: Pedro Ferrer Calatayud, *Salida del sol en la playa de Valencia*. 1909. Colección Ferrer Amblar, Valencia

una reducción del claroscuro. Encontramos estas características en su cuadro de 1909 *Salida del sol en la playa de Valencia* (Fig. 14.8).

Esta obra nos introduce en otra tipología temática del mar que preludia el valor de infinitud como experiencia del tiempo cíclico. Nos referimos al amanecer. Nuestro pintor mostró su fascinación por este momento del día en diversas ocasiones. A partir del momento en que el sol nace el mar comienza a librar su combate personal. A la vez que el cielo comienza a despejarse de la oscuridad de la noche se va tiñendo de toda una paleta de colores ténues y pasteles que se reflejan en el agua del mar. Y esto es lo que parece guiar a Ferrer Calatayud en su cuadro. Observamos como domina la belleza absoluta del mar sin otro elemento narrativo que le quite protagonismo. Tal y como señalábamos, Ferrer Calatayud puede ser considerado como uno de los precursores del impresionismo valenciano pero hay que precisar que no lo fue enteramente, ni tampoco tuvo una etapa tan clara en su pintura que nos permita catalogarlo como tal. Pero lo verdaderamente demostrable es que preludió las bases del impresionismo y así lo manifestó en las obras de principio de siglo. Seguirá los principios visuales de Francastel, sabiendo extraer, en cuanto a color, textura y forma, los datos esenciales que puedan producir una sensación equivalente a la impresión recibida. La obra mencionada lo representa. Se ve como en los espacios que hay mayor número de detalles, hay mayor acumulación de pinceladas. En los espacios más grandes utilizará una técnica más tradicional y difuminada. En sus cuadros el alba aparece como un marcador temporal. La simbología de su significado radica en que participa del simbolismo del origen e irradia atenuación y frescura. Los colores que aparecen en sus representaciones muestran el contraste entre la palidez de los colores pastel hasta la violencia del espacio bañado por el sol. Encontramos este concepto en otros dos cuadros de la misma temática. En su *Amanecer en la playa* (Fig. 14.9) de 1914 y en su *Amanecer* (Fig. 14.10) de 1915.

Pedro Ferrer preludia que bajo la luz de la mañana todo parece despertar en estado de pureza. La luz es dulce y evanescente. El alba es asimilada al instante de la creación y por eso se la relaciona con la pureza porque es el momento en el que se se retira el velo negro de la noche, se quita la bruma y permite que de nuevo todo sea expuesto a la vista y a la contemplación, a la emoción estética. El pintor parece así sentirlo.

El instante del amanecer fue tema privilegiado entre su pintura del mar. Este momento del día imprime temporalidad a su imagen. Es un momento de transparencia y ligereza. Ofrece un paisaje sutil. En estos dos cuadros Pedro Ferrer se interesó en recoger la evanescencia de

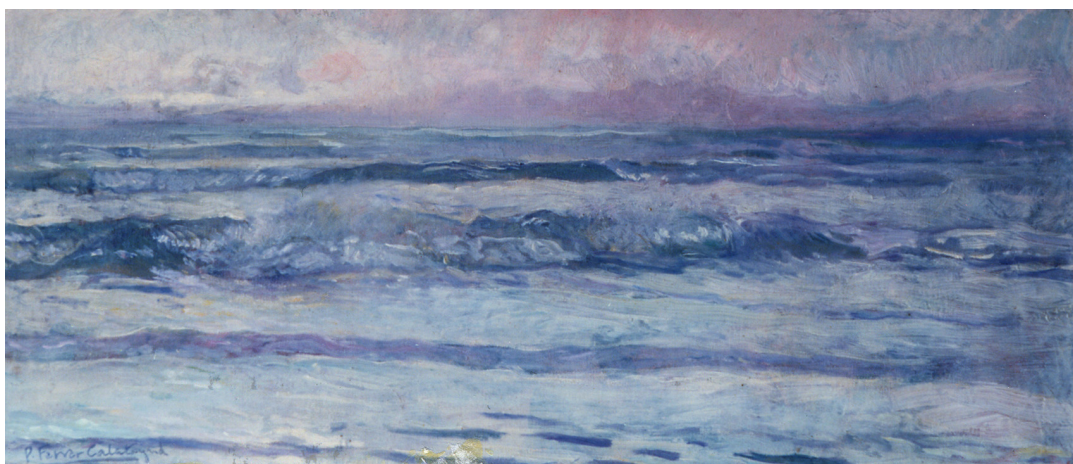


Figura 14.9: Pedro Ferrer Calatayud, *Amanecer en la playa de Valencia*. 1914. Colección Ferrer Amblar, Valencia



Figura 14.10: Pedro Ferrer Calatayud, *Amanecer*. 1915. Colección Ferrer Amblar, Valencia

las primeras horas del día, la frescura del ambiente nos dirige a un espacio de comienzo. Nos conduce a un espacio volatizado y evaporado del ser y al silencio y al recogimiento que impone el enigma de la salida del sol. El mar aquí parece ser interpretado como origen que se baña de transparencia y pureza. De ahí que a través de este concepto al mar se le vincule con la génesis del mundo. El marinista valenciano recogió esta sensación. Observamos como el origen que la imagen del amanecer marino inspira se basa en su transparencia y en su estado puro. El mar despliega de esta manera el espacio de la creación aportando gracias a su luminosidad difusa la poesía del día que comienza. Comenzar y recomenzar la naturaleza: El tiempo se despliega en el sentido de una circularidad que revela el misterio fundamental de la naturaleza de la cual la vida transcurre en un doble movimiento: Paso y recomienzo. Ahí radica la lectura de su infinitud.

La obra escogida del marinista manifiesta el sentido de la circularidad en el que el infinito del mar se inscribe mostrando los misterios de la naturaleza misma y el doble movimiento en el que la vida humana se desarrolla: El fin y el comienzo. Como la circularidad del movimiento marino. Pedro Ferrer en un deseo de apropiarse del tiempo lo materializa en el sueño de la eternidad del mar. Ese mito universal de la existencia humana se nos revela a través de la continuidad del mar.

Capítulo 15

Benito Lleonart y Senent

15.1. Encuadre biográfico

Del mismo ambiente artístico de los marinistas presentados hasta el momento es Benito Lleonart y Senent del que se tienen pocos datos. Nació en 1860 en Valencia y siguió su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos compartiendo aulas con otros pintores que se especializarían como él en la pintura del mar. Así lo atestiguan los diferentes documentos de la época¹. Fue discípulo de Juan Peyró y participó en diversas exposiciones locales y regionales de la época. Un resumen de las mismas se recoge en el cuadro *Benito Lleonart: Participación en Exposiciones* (Tabla 15.1).

Participó también en otros certámenes. Probablemente en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 con su cuadro *En las costas del Cantábrico*² y en diversas Exposiciones Nacionales. Residió durante algún tiempo en el Norte de España en concreto en Bilbao³. Tenemos noticias de que se dedicó a la decoración de algunas estancias de las casonas de la burguesía de la época⁴. A partir de 1884 estableció su estudio definitivamente en Madrid. Ese mismo año participó en la Exposición Nacional⁵ de Madrid con *Playa de Calpe* recibiendo una buena valoración. La crítica del momento la describía así⁶:

“Representa uno de los puntos más pintorescos de las costas valencianas, el puerto de Calpe, con su abrupto peñón. Un vapor está cargando en aquel puertecillo; a lo

¹Véase ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 47; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 48. Revisar también la recopilación de los mismos hecha por José Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Documentos sobre pintores valencianos del siglo XIX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000, págs. 607–608

²Véase ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 53/9/1AH

³Francisco AGRAMUNT LACRUZ, *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Madrid: Albatros, 1999, pág. 964; Bernardino de PANTORBA, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948, pág. 964y —, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, pág. 430

⁴Véase Jacinto OCTAVIO PICÓN y Conde SAN ROMÁN, *La Exposición de Bellas Artes de 1890*. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 1890, pág. 5. También Véase Manuela ALONSO LAZA, *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876 - 1910)*. Santander: Ayuntamiento de Santander, DL 1995, págs. 31, 128; —, “Pintura del siglo XIX en las casonas cántabras. ¿Un caso periférico? La casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones”. En *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres: ?, 1992, págs. 31, 128; —, “Relaciones entre la pintura valenciana y la pintura cántabra durante el siglo XIX y XX”. En *Actas del I Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres: ?, 1993, págs. 31, 128

⁵Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid: s.n., Impr. y fund. de Manuel Tello, 1884, pág. 23

⁶*Las Provincias*, 17 de abril 1884, pág. 2



Figura 15.1: Benito Lleonart, *¡Dios dirá!*. 1890. Reproducción

lejos se ven las barcas de los pescadores. El mar está tranquilo como un espejo, el cielo diáfano y alegre, lo cual contribuye a la buena impresión de este cuadro.”

Consiguió algunas condecoraciones. Como la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1887 con *Una ola* y en la de 1890⁷ por su *¡Dios dirá!*⁸ que es una fiel representación de la poética neorromántica de desastres y naufragios de la que participaba la pintura de marina de la época. No se conoce la fecha de su fallecimiento.

15.2. Valores

15.2.1. La verticalidad vivida

Benito Lleonart participó de la estética neorromántica que los marinistas de la época adoptaron para abordar la temática del naufragio. Encontramos en su cuadro *¡Dios dirá!* (Fig. 15.1) del que mostramos una reproducción el valor de infinito vertical. Con esta obra participó en la Exposición Nacional de 1890⁹ recibiendo el tercer premio. Observamos como solamente aparece en la composición la parte de la proa que embiste al mar que enfurecido y en estado de tormenta impide la navegación tranquila de la nave. La movilidad se acrecienta con la fuerza de las olas que presagian la tormenta y el naufragio. Augusto Comas y Blanco¹⁰ criticaba la teatralidad de la escena:

⁷Véase OCTAVIO PICÓN; SAN ROMÁN, *La Exposición de Bellas Artes de 1890*, pág. 5; Augusto COMAS Y BLANCO, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid 1890*. Madrid: Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1890, pág. 5

⁸Como anécdota se sabe que Lleonart rechazó el premio por estar en desacuerdo con el jurado y pensar merecer una consideración mayor. Véase Jesús GUTIÉRREZ BURÓN, “La evolución en la pintura de “Marinas” españolas en el siglo XIX. El Barco como constante”. En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte* (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, pág. 389

⁹Jacinto OCTAVIO PICÓN y Conde SAN ROMÁN, *La Exposición de Bellas Artes de 1890*. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 1890, págs. 5–7

¹⁰Augusto COMAS Y BLANCO, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid 1890*. Madrid: Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1890, pág. 4

“Dios dirá es una tela bien pensada y bien ejecutada, pero la ejecución tiene algo de amaneramiento que se apodera de quien no vive a diario cerca del mar, y la idea, sin dejar de ser original, tiene algo de otras ideas.”

Lleonart logra captar el infinito vertical del mar apoyándose en la noción de inmersión. La escena logra equipar la experiencia de abismo con el caos de la escena. La experiencia de la profundidad insondable del mar da forma a la dimensión abisal del mar evocando la invisibilidad de un infinito y fundamentándose en el concepto existencial de infinito.

Año	Exposición	Obra	Premio
1881	Exposición Feria de Julio (Ateneo–Casino Obrero)		
1883	Exposición de Floricultura de Mayo. (Sociedad Valenciana de Agricultura)		
1883	Exposición Regional		
1884	Academia de San Carlos: obras destinadas a la Exposición Nacional		
1884	Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid	La playa de Calpe	
1887	Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid	Una ola	Consideración de 3ª Medalla
1890	Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid	Puerto ¡Dios dirá!	Consideración de 3ª Medalla
		Muelle de la monja (Santander)	
1895	Círculo de Bellas Artes: Feria de Julio	Marina	

Cuadro 15.1: Benito Leonart: Participación en Exposiciones

Capítulo 16

Enrique Saborit y Aroza

16.1. Encuadre biográfico

Enrique Saborit nació en Valencia¹ en 1867 iniciando su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos² teniendo como profesor a Juan Peyró. Se tienen pocos datos sobre su vida pero es considerado como un marinista activo en el último tercio del siglo XIX. Se presentó junto a Salvador Abril y Pedro Ferrer a la oposición para la cátedra de paisaje como figura en el expediente de la Academia³

16.2. Valores

Participó en diversas exposiciones locales y regionales⁴. Ver un recapitulativo de las mismas en el cuadro *Enrique Saborit: Participación en exposiciones* (Tabla 16.1). Pronto comenzó a ser valorado aunque obtuvo ciertas críticas como la recibida por su cuadro *Vapor cargando cajas de naranja*⁵:

“...inesperencia del autor pues cielo y agua de igual color.”

El Barón del Alcahalí describía así su estilo⁶:

“...Si en vez de copiarse parcialmente, enamorándose de los coloridos falsos, y buscando lo bonito en vez de lo bello, se hubiera limitado a copiar la naturaleza,

¹Véase datos sobre el certificado de nacimiento y bautismo presentado por el pintor en la Academia de Bellas Artes el 24 de enero de 1891 ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 89-B/1/35-A

²Véase ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 53; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B. Sobre una recopilación de documentos referidos al pintor véase José Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Documentos sobre pintores valencianos del siglo XIX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000, págs. 887–894

³Véase ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/1/35; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/2/9; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 83-B/2/10A; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 89-B/1/35B; ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Legajo N° 89-B/2/8A

⁴Ver referencias en *Las Provincias*, 18 de octubre 1883; *Diario Mercantil*, 3 de junio 1885; *Las Provincias*, 22 de diciembre 1887; “Los pintores valencianos”. *Diario Mercantil*, 18 de abril 1888, pág. 23

⁵“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 30 de julio de 1882

⁶Baron de ALCAHALÍ, (José Ruiz de Lihory), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, 1897, pág. 288

que en todas sus manifestaciones tiene hermosos asuntos para el artista que sabe sorprenderlos.”

Expuso en las nacionales de 1887⁷, 1895⁸ en la que obtuvo una mención honorífica por su cuadro *Pidiendo auxilio*, 1897⁹ siendo condecorado con una tercera medalla por su marina *En peligro* y 1901¹⁰. Su pintura se inscribe dentro de las corrientes del momento de factura realista pero con connotaciones románticas en cuanto a temática. Además de su faceta de marinista también fue paisajista como atestigua la prensa del momento¹¹ y pintor de flores. Falleció en 1928.

16.2.1. La verticalidad vivida

Hemos analizado como existe una imbricación entre la representación de la fuerza del mar y la muerte. El significado que adopta ésta se asocia la mayoría de las veces con la imagen del abismo metafísico hacia el que se dirige el hombre en su recorrido vital. Enrique Saborit en su cuadro *¡En peligro!* (Fig. 16.1) transmite este valor. Desde una factura realista pero siempre concebido desde una visión romántica el pintor refleja la angustia del grupo de náufragos que aislados en alta mar reclaman desesperadamente el auxilio del barco que frontalmente viene a su encuentro. No es más que la traducción de la angustia del hombre frente a la muerte. Revela la incompreensión del mismo ante la extrañeza de la misma. El mar en su estado más terrible se convierte de esta manera en vehículo de este misterio. Refleja el drama del hombre en la búsqueda de la verdad de su condición humana. El combate librado con el mar acentúa el dolor y la angustia del mismo, se concentran en sus heridas sin solución y se interroga sobre el sentido de su coraje.

La sensación de aislamiento total en medio del mar provoca ese deseo de captación de lo infinito. La realidad del mar desde la posición central de su inmensidad es tangible y se la puede examinar con todo detalle. La mirada desde esta posición tiende a agrandar o a amplificar la realidad del mar sobre la que se fija. El mar ofrece una exterioridad que se puede leer desde el punto de vista de la fenomenología como obstáculo. Nos muestra su cara externa pero nos dificulta a su vez la captación de la infinitud que prelude¹²:

“Les choses ont une chair : c’est-à-dire opposent à mon inspection des obstacles, une résistance qui est précisément leur réalité.”

Saborit nos adentra, de nuevo, en la dialéctica de lo grande y lo pequeño. Es lo que Bachelard atribuyéndole una interpretación cósmica llama “l’immensité intime des petites choses”¹³ Desde este punto de vista nuestra condición humana de finitud se impregna de un sentido cósmico y agrandándose nos trasporta hacia lo infinito. La vivencia de la angustia del vacío en alta mar proporciona una gran reserva de sensaciones que inundan el espacio real como el pictórico. Desde la tranquilidad de la horizontalidad de la inmensidad y no desde el miedo de la angustia del vacío se experimenta la amenaza de la nada y la ausencia de referencias espaciales sobre las que asirse. Se produce ese sentimiento de exilio interior al que

⁷Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*. Madrid: s.n., Est. tip. de El Correo, 1887

⁸Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1895

⁹Ver Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*. Madrid: Celestino Apaolaza impresor, 1897, pág. 145

¹⁰Ver Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1901, pág. 127

¹¹“Cuadros de los artistas valencianos de la Exposición Universal de Barcelona”. *Las Provincias*, 25 de abril 1888

¹²Ver Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1986, págs. 272-273

¹³Ver Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l’intimité*. Paris: José Corti, 1948, pág. 14

Año	Exposición	Obra	Premio
1882	Exposición de la Feria de Julio	Vapor cargando cajas de naranja	
1883	Exposición Regional de agricultura	Marina	
1885	Exposición damnificados	La Playa	
1886-87	Exposición permanente Salón Solís		
1887	Exposición Nacional de Bellas Artes	Puesta de sol Lazareto Puerto de Valencia ¿Podrá pasar las rocas?	
1894	Círculo de Bellas Artes de Valencia	Varias Marinas Varios paisajes Cuadros de Flores	
1895	Exposición Nacional de Bellas Artes	Pidiendo auxilio Naufragio Puerto de Valencia	Mención Honorífica
1897	Exposición Nacional de Bellas Artes	En Peligro	3ª Medalla
1901	Exposición Nacional de Bellas Artes	Entrada del puerto	

Cuadro 16.1: Enrique Saborit: Participación en Exposiciones



Figura 16.1: Enrique Saborit, *¡En peligro!*. 1897. Museo del Prado, Madrid

antes aludíamos transformándose en deseo de expansión. La imaginación servirá para fijar la noción de infinito ofreciéndose como prueba de existencia y como posibilidad de identidad. La inmensidad espacial sentida junto a la experiencia de la verticalidad insondable del mar dilata el tiempo hasta su aniquilación, abole los límites temporales. El marinista a través de la negatividad de la experiencia de la angustia del vacío en el mar encuentra la búsqueda de la inmediatez del sentimiento de infinito. La consciencia se aprovisiona y lo interioriza imaginándolo como deseo e integrándolo y absorbiéndolo en la imagen del viaje por alta mar. La angustia del vacío se vive como pérdida provocada por la desaparición del punto de referencia en la profundidad del océano. Hay una reabsorción de la distancia entre la realidad del mar inmenso y la experiencia perceptiva de la angustia que transporta al infinito apropiándolo. Su significado va más allá del simple aislamiento espacial que el naufragio en mar ocasiona hacia ese acercamiento del infinito marino. Como venimos haciendo hasta ahora ello nos hace converger hacia una aproximación fenomenológica orientación desde donde sólo se puede leer el infinito del mar que Saborit ha querido transmitir.

Capítulo 17

Antonio Muñoz Degraín

17.1. Encuadre biográfico

Antonio Muñoz Degraín representa una figura peculiar y enormemente interesante en el recorrido pictórico valenciano de finales del siglo XIX. En su biografía¹ hay muchas lagunas. Nació en Valencia en 1840². Su formación la siguió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos bajo las enseñanzas de Rafael Montesinos. De personalidad inquieta y con espíritu abierto realizó diferentes viajes a lo largo de su vida que enriquecieron su pintura y su manera de ver el paisaje. En 1856 su temperamento romántico le impulsó a ir a pie a Italia³ con tan sólo 16 años. Al acabar sus estudios en 1859 marcha a Madrid y sus alrededores, a los Pirineos y a diversos lugares de la costa levantina. Establecerá definitivamente su estudio en la capital. Su participación en las Exposiciones de la época es temprana. En 1862 e inspirado por los paisajes recientemente descubiertos presenta *Vista de los Pirineos de Navarra* obteniendo en la Exposición Nacional de Madrid una mención honorífica especial. Junto a ella expone una vista de las montañas de la provincia de Castellón titulada *La Sierra del Espadán* iniciando

¹Los datos biográficos se han basado en las siguientes fuentes Santiago RODRIGUEZ GARCÍA, *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1966; Ramón GARCÍA ALCARAZ; José Manuel ARNÁIZ *et al.* (Dirs.), *Antonio Muñoz Degraín*. Vol. VI, Cien años de pintura en España y Portugal (1830 - 1930). Madrid: Antiquaria, 1988-1993; Salvador ALDANA, *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, Servicio de estudios artísticos, 1965; Ramón GARCÍA ALCARAZ, “Muñoz Degraín en la Academia de San Carlos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, Nr. LXXIV, págs. 146-149-264; Victoria Eugenia BONET SOLVES, “Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color”. *Saitabi*, 1994, Nr. 44, págs. 255-264; Pilar MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2001; Teresa SAURET GUERRERO, *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga: Universidad, 1987; Joan J. GAVARA PRIOR *et al.* (Aut.), *El llegat Muñoz Degraín: les col·leccions del Centre del Carme*. Valencia, Centre del Carme, del 25 de enero al 17 de abril 2005; Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, del 14 de junio al 4 de septiembre 2005. València: Generalitat Valenciana, DL 2005; Ramón GARCÍA ALCARAZ (Aut.), *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*. El Cairo, Galería Horizon One, Museo “Mahmoud Khalil y Sra.” septiembre de 2000. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1999; Julián GALLEGO *et al.* (Aut.), *Antoni Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924*. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 2 de abril al 19 de mayo 1996. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, DL 1996; Ramón GARCÍA ALCARAZ (Aut.), *Antonio Muñoz Degraín*. Pamplona, Centro de Cultura Castillo de Maya, del 19 de abril al 27 de mayo 2001. Pamplona: Caja Navarra, DL 2001

²Algunos autores como Bénézit, Ossorio y Pantorba dan como fecha 1843 Citado en MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*, pág. 389

³Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Muñoz Degraín entre el realismo y el wagnerianismo de fin de siglo”. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 2 de abril al 19 de mayo 1996. En *Antoni Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924*. Dirigido por Julián GALLEGO *et al.*. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, DL 1996, pág. 21

de esta manera la que será una de sus facetas más interesantes: la de paisajista. Se puede considerar como el descubridor del paisaje valenciano. Fue él quien acercó su entorno natural a los valencianos por primera vez a través de su pintura. En ellos se ve la influencia de Carlos de Haes. El interés por la estética de la geología y por la alta montaña⁴ fue él quien verdaderamente la despertó y probablemente influyó sobre Antonio Muñoz. El estilo de Degraín ya vislumbra desde el principio unas particularidades propias que imprimen y definen su pintura y su manera de tratar el color. Ello desencadenó diferentes críticas en la época a pesar de ser evidente su reconocimiento y estima dentro el mundo artístico. En 1864 volvió a ser reconocido con una tercera medalla en la Nacional de Madrid con su cuadro *Vista del Valle de la Murta*. También presentó *Después de la tormenta* hoy en paradero desconocido y *Sierra de las Agujas tomado desde la cima del Cavall Bernat*. Obteniendo en 1867 una segunda medalla con su *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*. Su afirmación como paisajista es evidente. Ese mismo año la prensa valenciana refiriéndose a la Exposición Regional alababa su destreza en el género⁵:

“...D. Antonio Muñoz que en pintura de paisaje se ha colocado a una envidiable altura, ha presentado *las cuatro estaciones*, cada una de las cuales se halla representada, no por el simbolismo convencional de la pintura alegórica, sino por cuatro bellísimos paisajes ovalados, en cada uno de los cuales está retratado el suelo, el cielo y hasta el ambiente, con los detalles más característicos, de cada una de las estaciones.”

En una primera etapa residirá en la capital madrileña desde 1861 hasta 1870⁶ año que supondrá un cambio en Antonio Muñoz. Acude a Málaga para colaborar con Bernardo Ferrándiz y Badenes en la pintura del fresco del Teatro Municipal Cervantes y se establecerá un tiempo en la ciudad llegando a conseguir en 1880 la Cátedra de la Escuela de Bellas Artes. Durante su estancia en la ciudad andaluza entablará amistad con Picasso y su padre. Participará en la vida artística de Málaga como los cuatro lienzos que presentó en la Exposición⁷ organizada por el Ayuntamiento ante la visita del Rey Alfonso XIII. Su pintura dará un giro. Hasta el momento se había dedicado esencialmente al paisaje. De sus pinturas de este género Tubino en 1871 decía criticándolas⁸:

“Y los paisajes de Muñoz Degraín resultan monótonos, porque aún llevando distintos nombres se repiten en principalísimos accidentes, y no caracterizan las localidades a que pueden referirse. Diríase que todos están pintados de memoria, sin abandonar el estudio.”

A partir de ahora se abrirá a otros géneros sobretodo al costumbrista y a la pintura historicista tildados de un cierto preciosismo. Con ellos se presentará a las Exposiciones Nacionales. La década de los 70 se caracteriza por la obtención de diversos premios. En 1871 obtiene una segunda medalla por *La oración o Coro de Monjas* y una condecoración en la de 1878. También empieza a darse a conocer internacionalmente ganando una medalla en Filadelfia en 1876. Participó en la Exposición de París de 1879 y 1880 pero sin ser reconocido con ningún premio. Conociendo su interés por los viajes y ante la oportunidad que se le

⁴Ver Lily LITVAK, “El tiempo de los trenes. El paisaje fin de siglo de Haes a Regoyos”. En Catálogo de la Exposición *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993, págs. 329–350; Carmen PENA, “La pintura de paisaje española entre el idealismo y el positivismo”. *Los Cuadernos del Norte*, Vol. 4, 1983, Nr. 21, págs. 62–69

⁵Ver “Noticias locales”. *Las Provincias*, 23 de junio de 1867, pág. 1

⁶Citado en GARCÍA ALCARAZ, Archivo de Arte Valenciano 1993, pág. 55

⁷Citado en *ibíd.*, pág. 56

⁸Francisco M^a TUBINO, *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid: Librería de A. Durán (Imp. de A. G. Fuentenebro), 1871, pág. 224



Figura 17.1: Antonio Muñoz Degraín, *Chubasco en Granada*. Hacia 1880–81. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid

presentaba es muy probable que visitase la capital francesa⁹. Los años 80 marcan una nueva etapa estilística en el pintor. En primer lugar por su nombramiento como pensionado en la Academia de Roma. Durante su estancia en Italia se aproximará a la estética prerrafaelista quizás por la influencia de Morelli. Sus obras *Los amantes de Teruel* y *Otelo y Desdémona* hacen salir al pintor del academicismo en el que sus obras estaban sujetas dando un nuevo rumbo a su pintura. Obtuvo una medalla de oro en la Exposición Nacional por el primero en 1881 y por el segundo otra en la de 1884¹⁰. A nivel internacional obtendrá en 1883 una medalla en la Universal de Munich. Como gran amante del agua y de los efectos atmosféricos realizó diversos paisajes del Tíber, de los pantanos cercanos a la ciudad y de la laguna de Venecia. La naturaleza que plasma en todos ellos se aparta del realismo de sus primeras vistas que nos recordaban a Carlos de Haes preludiando de esta manera su futura evolución donde su particular manera de expresar el color se convertirá en una de las claves para identificar su pintura. Su cuadro *El Chubasco en Granada* (Fig. 17.1) es la obra clave¹¹ para entender este cambio.

En esta época continúa con su labor docente. Es nombrado en 1888 catedrático de la Escuela de San Fernando de Madrid y al año siguiente miembro de Número en la citada Academia. A partir de los años 90 comenzará a decantarse por un modernismo de impronta simbolista¹² y un acercamiento a la estética wagneriana en cuanto a tratamiento de color. Sus obras puente con el siglo XX contienen esos matices modernistas que evidencian su alejamiento

⁹Ver PÉREZ ROJAS, Muñoz Degraín entre el realismo y el wagnerianismo de fin de siglo, pág. 25

¹⁰Ver *Almanaque de Las Provincias*, 1885, pág. 306

¹¹PÉREZ ROJAS, Muñoz Degraín entre el realismo y el wagnerianismo de fin de siglo, pág. 26

¹²Así calificado por *Ibíd.*, pág. 28



Figura 17.2: Antonio Muñoz Degraín, *El Vesubio*. Hacia 1882–84. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia

progresivo de la concepción romántica que muchos de sus paisajes reflejaban hasta el momento como las citadas vistas de Venecia. Ahora comenzarán a dominar los tonos amoratados y una pincelada más espesa recogiendo las innovaciones técnicas que el impresionismo y el postimpresionismo habían traído como su *Río Piedra* (Fig. 1.6) aunque sus obras continuarán presas todavía de un importante contenido narrativo. Títulos de cuadros del momento como *Vesubio* (Fig. 17.2), *El Desfiladero de los Gaitanes* (Fig. 1.7) así lo atestiguan. En 1893 recibió como reconocimiento la Medalla única en la Universal de Chicago.

La pintura del siglo XX de Muñoz Degraín destacará por sus combinaciones tonales y su transgresión en el tratamiento del color que como hemos avanzado lo relacionarán con el postimpresionismo¹³. Paralelamente y debido a su viaje por el Mediterráneo entrará en contacto con la pintura orientalista¹⁴ se inspirará en las nuevas culturas descubiertas en el Norte de África y en los lugares sagrados visitados por Oriente. Inagurando una nueva iconografía que le valdrá en 1910 una medalla de honor por su *Jesús en el Tiberiades*. Obras de este momento son *En Magdala* (Fig. 17.5), *El Líbano desde el mar* (Fig. 9.16), *El Bósforo Constantinopla a orillas del Bósforo*, *Valle de Josafat*, *Gruta de los profetas* entre otros. La obra culmen de su wagnerianismo la encontramos en *El Buque fantasma* de 1913 inspirado en la ópera *El holandés errante*. Estas obras se enmarcan dentro del lirismo expresivo de su último período que bascularán desde su acercamiento al simbolismo con su *Safo* hasta la recreación historicista de su *Coloso de Rodas* de 1914. Falleció en 1924 dejando tras de sí una

¹³Ver Ramón GARCÍA ALCARAZ (Aut.), *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*. Amman (Jordania), The Jordan National Gallery of Fine Arts, del 20 de enero al 21 de febrero 2000. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1999, pág. 40

¹⁴Ibíd.; —, *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997

fecunda vida como pintor y como docente.

17.2. Valores

17.2.1. La experiencia del tiempo cíclico

El espectáculo de la inmensidad marina evoca el tiempo y nos induce a encontrar en su personalidad estética una simbología de su infinitud temporal. Nos apoyaremos en el concepto de perspectiva cíclica de eternidad para abordarlo. Partimos del mito del “Eternel Retour”¹⁵ que Paul Valéry utilizó para identificar al mar¹⁶:

“La redite infinie, la répétition toute brute et obstinée, le choc monotone et la reprise identique des ondes de la houle qui sonnent sans répit contre les bornes de la mer, inspirent à l’âme fatiguée de prévoir leur invincible rythme, la notion toute absurde de l’Éternel Retour. Mais dans le monde des idées, l’absurdité ne gene pas la puissance : La puissante et insupportable impression d’un éternel recommencement se change en decir furieux de rompre le cycle toujours futur, irrite une soif d’écume inconnue, de temps vierge et d’événements infiniment variés.”

Antonio Muñoz Degraín en su *Marina* (Fig. 17.3) representa el concepto desde la tranquilidad de la horizontalidad del mar. Alejada de toda connotación romántica como sus primeras obras delataban nos ofrece una superficie calmada e infinita del mar que de manera imponente e imperturbable se muestra ante la salida del sol.

Muñoz Degraín traduce el incesante movimiento del mar que es a la vez universal y eterno. El flujo y reflujo del movimiento de sus olas sobre la orilla del mar cristalizan la concepción cíclica del tiempo a la par que nos transportan al retorno de nuestros orígenes. Sirviéndonos del sentido cíclico de retorno que el movimiento de la inmensidad calmada del mar representa identificamos la noción de infinito. Traducimos la noción de eternidad expresada por el pintor a través del concepto de tiempo utilizado por Michel Ribon¹⁷:

“Un présent continué ou répété qui, en le croisant pour le relever, donne au temps horizontal la lumière de sa liberté créatrice et la présence d’une voix à résonance d’éternité.”

El pintor ha sabido entablar una concepción de tiempo separada de su concepto de ruptura y de su vinculación con la fatalidad de la muerte. La eternidad es concebida como el paso de ese tiempo vertical que nos conduce hacia la plenitud interior al tiempo lineal y horizontal del mar calmado¹⁸:

“Cette éternité « humaine », promise chez l’homme par ce désir répété de *persévérance* de l’être dans, le temps, ce désir de *retour* de toutes les forces résistant à toutes les puissances de nuit et de mort.”

¹⁵Se ha revisado la obra de referencia Mircea ELIADE, *Le mythe de l’éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969

¹⁶Paul VALÉRY, “Regards sur la mer”. En *Images du monde. Mer, marines, marins*. Paris: Firmin-Didot, 1930, págs. 14–15

¹⁷Ver Michel RIBON, *A la recherche du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique*. Paris: Kimé, 2002, pág. 286

¹⁸Ver *ibíd.*, pág. 29



Figura 17.3: Antonio Muñoz Degraín, *Puesta de sol*. Museo del Prado, Madrid



Figura 17.4: Antonio Muñoz Degraín, *Mar Muerto*. 1914. Museo de Bellas Artes, Málaga

El concepto del tiempo¹⁹ ha sido uno de los grandes interrogantes para el hombre desde antaño. Relacionado con los temas de la mortalidad, eternidad, muerte o trascendencia ha estado presente en el pensamiento ya sea de filósofos, artistas o poetas. San Agustín hablaba sobre la dificultad de esclarecer su noción²⁰:

“¿Quién podrá explicar con claridad y concisión lo que es el tiempo? ¿Quién podrá comprender en su pensamiento para poder luego decir sobre él una palabra? Y sin embargo, nada de nuestro lenguaje nos es tan conocido y familiar como él: entendemos muy bien lo que decimos o lo que nos dicen hablando del tiempo.”

Teniendo claro que su concepto se construye desde la experiencia aseveramos que la discontinuidad en su percepción proviene no sólo de su exterior sino también de nuestro ritmo interior. El intentar estudiar el concepto de tiempo desde el infinito del mar requiere tener presentes ambas perspectivas. El mar nos ofrece en su imagen una temporalidad pero la sentimos y la vivimos desde la percepción de nuestra interioridad²¹. Siendo conscientes de que el tiempo es intangible e impalpable hemos identificado en la obra de Muñoz Degraín este valor. Consigue aprehender a través de las imágenes del mar una dimensión medible del mismo. Ello significa que apropiándolo puede dividir y valorar de esta manera su existencia. Hallamos esta interpretación en su cuadro *El Mar muerto* (Fig. 17.4). Aprovechando la regeneración cíclica del día y de la noche y apoyándose en la horizontalidad inerte del mar entiende el tiempo como una repetición monótona y paralizante de su vacío. Desde su dimensión horizontal el tiempo se asocia a la impresión de la inmovilidad en el movimiento que conduce a la experiencia de la nada. Esa especie de negación progresiva que el mar desde su horizontalidad calmada nos provoca se relaciona con la experiencia de lo eternamente repetido. Desde este sentido podemos enfocar la aridez de su nada. Con esta posición la negatividad del tiempo se borra y sus efectos se relacionan con la realidad segura del mar. Muñoz Degraín siente su temporalidad y su contacto con el infinito se desarrollarán a través de la horizontalidad y de su continuidad encaminándonos hacia una experiencia vivencial tranquila de su ser. Es decir, a través del vacío de su extensión ilimitada, encontraremos la plenitud interior. Esta sensación se observa claramente en otras marinas en donde la luna es la protagonista caso de *En Magdalena* (Fig. 17.5). Concebido desde un espíritu romántico el pintor parece aducir que la duración del tiempo no nos aboca a la muerte sino que nos reconforta y nos hace crecer interiormente. Aparece un mar calmado con un horizonte desdibujado empañado por la luz gélida de la luna. La existencia es abordada como el paso del tiempo pero no desde el sentido negativo de fuga sino más bien como un flujo y reflujo sereno consecuencia de la experiencia tanto sensorial como física del mar. El personaje meditativo de Magdalena parece representarlo.

Antonio Muñoz se vale del concepto de eternidad y de repetición para traducir el sentido de horizontalidad temporal del mar. Parece tomar en cuenta para su interpretación los baremos

¹⁹Desde el punto de vista metafísico se ha revisado Jean WAHL, *L'expérience métaphysique*. Paris: Flammarion, 1965, desde su noción en el arte José CAMÓN AZNAR, *El tiempo en el arte*. Madrid: Organización Sala, 1972; Robert ALEXANDER *et al.* (Dir.), *Le temps et l'espace*. Bruxelles: Ousia, 1992; Juan PANDO DESPIERTO, “Agua y tiempo en el arte”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, Vol. 6, 1993, págs. 647–672 y desde su vinculación al concepto de infinito Mohamed BOUZAOU, *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*. Paris: Harmattan, 2003; Jonas COHN, *Histoire de l'infini : le problème de l'infini dans la pensée occidentale jusqu'à Kant*. Paris: Éditions du Cerf, 1994; P. PEÑALVER GÓMEZ, “Del tiempo finito al tiempo infinito”. *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento*, 1998, Nr. 176, págs. 54–59

²⁰San Agustín, Confesiones

²¹Ver Edgardo ALBIZU, “Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo”. En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husseleriana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, págs. 203–212



Figura 17.5: Antonio Muñoz Degraín, *En Magdalena*. 1914. Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Figura 17.6: Antonio Muñoz Degraín, *Marina*. 1912, Colección particular, Valencia

de permanencia, sucesión y simultaneidad que fundamentan su noción²²:

“Le modalità del tempo, quali la permanenza, la successione e la simultaneità che garantiscono nell’esperienza rispettivamente: la possibilità del permanere delle cose nel tempo, la possibilità di cogliere il cambiamento delle stesse in una successione temporale, e, infine la possibilità che più cose siano percepite come coesistenti in un stesso istante.”

La continuidad marina es vista por el pintor como una sucesión de instantes materializados en la figura del paso y de la regeneración del día y la noche que contiene una ambivalencia en su imagen dado que representa el fluir sin cambio de su circularidad así como por el ritmo constante de sus olas. Su interpretación aquí huye del eje vida-muerte. Su enfoque se basa en la experiencia cíclica regular del tiempo que la dimensión horizontal proporciona. Ello da la pista sobre el sentimiento de plenitud que el pintor evoca el cual se fundamenta en la poetización del paso del tiempo que ya no es vivido de modo negativo sino más bien desde su sensación de renovación y como una apertura en la búsqueda del infinito. Su *Marina* (Fig. 17.6) de 1912 entra también dentro de esta concepción.

El pintor capta el instante de la eternidad del mar dentro de la especificidad del movimiento cíclico tanto del mismo mar como del día. La imagen de la luna como ya hemos apreciado contiene en sí misma una simbología cósmica. Hay en su interpretación una prevalencia del tiempo cíclico que es lo que parece querer manifestar Degraín. Constatamos que la contemplación de la inmensidad marina reorganiza su espacio y a través de la imaginación logra transfigurarla. La imaginación valiéndose de la experiencia de la inmensidad marina la suplantaba transfigurándola en expresión de infinito. A ello ayuda ese halo de indeterminación que la casi anulación del horizonte marino preludia. La sensibilidad y los matices ténues de los colores empleados aumentan esa sensación de infinitud prolongada por la experiencia temporal de su valor. Los cuadros elegidos de Antonio Muñoz para ilustrar el concepto de infinitud

²²Daniele DOTTORINI (Ed.), *Estetica ed Infinito. Scritti di Matte Blanco*. Roma: Bulzoni, 1941, pág. 132

del mar han puesto en evidencia la integración entre la visión del ser y la de la extensión marina armonizándolas en la intuición de la unidad de la imagen de infinito. Han conseguido ir más allá del deseo de apropiación suscitado por su contemplación, procediendo a una amplificación de su visión y dando como resultado la imagen de infinito. La percepción de la inmensidad marina fusiona la imagen de intimidad y de inmensidad. La mirada adoptada establece un nudo tangible con la realidad del mar. La sensibilidad visual del mar hace participar la consciencia en su espacio, la transforma y la convierte en expresión de infinito.

Capítulo 18

Ignacio Pinazo Camarlench

18.1. Encuadre biográfico

Ignacio Pinazo¹ nació en Godella en 1849 hijo de una familia modesta. Tuvo una infancia complicada debido a la temprana pérdida de sus padres hecho que le obligó a mantener a sus hermanos. Sus comienzos difíciles marcarán su manera de entender y ver la realidad que le rodeaba. Estuvo muy ligado al ambiente valenciano y en concreto al de su ciudad de origen. Encontró en los rincones y lugares en los que vivió su fuente de inspiración y de refugio que intuitivamente reflejaba en sus obras. Parte de su formación la llevo a cabo como autodidacta. Su facilidad por la pintura le llevó a matricularse en 1870 en las clases nocturnas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos teniendo como profesor a José Fernández Olmos combinando de esta manera estudios y trabajo. Pronto conectó con el ambiente artístico de la ciudad comenzando a ser reconocido como lo es la medalla de plata recibida en la Exposición de la Feria de Julio de 1871. En 1873 fue galardonado de nuevo con otro segundo premio. Intentando abrise horizontes viajó a Italia ese mismo año². A su regreso en 1874 se presentó a la beca que la Diputación Provincial de Valencia³ concedía para ser pensionado en

¹Se han revisado los siguientes estudios Y artículos básicos Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, *Pinazo. Su vida y su obra (1849 a 1916)*. Valencia: Institut general i Tècnic, 1920; Vicente AGUILERA CERNÍ, *I. Pinazo*. València: Vicent García Editores, 1982; Rafael DOMENECH, Capítulo “Pinazo”. En *Pequeñas Monografías de Arte*. Madrid: s.n., 1909, págs. 1–8; José CAMÓN AZNAR, “Ignacio Pinazo”. *Goya*, 1956, Nr. 15, págs. 161–171; “Ignacio Pinazo Camarlench”. *Oro de Ley*, 2 de diciembre 1917, Nr. 66; “Ignacio Pinazo Camarlench”. *Oro de Ley*, 10 de febrero 1918, Nr. 76, año 3; Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Ignacio Pinazo, artista del fin de siglo”. En *En el país del arte: 2º Encuentro Internacional: Literatura y Arte en el entresiglos XIX-XX*. ?, ?, págs. 275–297 y los catálogos — (Aut.), *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005; José M^a LOSADA ARANGUREN (Com.), *Ignacio Pinazo (1849 - 1916)*. Madrid, Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, mayo-junio 1981; Valencia, julio 1981. Madrid; Valencia: Ministerio de Cultura, 1981; Carmen GRACIA BENEYTO (Dir.), *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. València, Centre Cultural Bancaixa, 2001. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001; Francisco Javier PÉREZ ROJAS (Com.), *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia, IVAM, del 12 de junio al 24 de septiembre 2006. Generalitat Valenciana (Org.). Valencia: IVAM, 2006; J. Ramón ESCRIVÁ (Aut.), *Ignacio Pinazo*. Gijón, Museo Nicanor Piñole, del 5 de abril al 13 de mayo 2001; Estella, Museo Gustavo de Maeztu, del 18 de mayo al 1 de julio 2001; Priego de Córdoba, Museo del Paisaje Español Contemporáneo, del 10 de julio al 2 de septiembre 2001. València: Conselleria de Cultura i Educació, DL 2001; Francisco Javier PÉREZ ROJAS y José Luis ALCAIDE (Aut.), *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*. València: Aldeasa, 2001

²Recientemente ha sido revisada la fecha de este primer viaje a Roma. Ver José Luis ALCAIDE y Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo”. En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia: IVAM, 2006, pág. 45

³Ver Arturo ZABALA (Com.), *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1965

Roma. La obtuvo gracias a su cuadro de temática histórica *Desembarco de Francisco I en el puerto de Valencia* sito actualmente en la Diputación de Valencia. Su segundo viaje a Italia⁴ lo realizará en diciembre de 1876. Su estancia será clave en su evolución pictórica. Son dos las influencias⁵ que recibirá esencialmente. Por un lado su contacto con los macchiaioli⁶ le dará a conocer nuevas técnicas que le permitirán captar con más facilidad las sensaciones que le impactaban. El uso de la tabla, de su mismo color natural como base fueron claves para la confirmación de su estilo en donde la pincelada rápida, corta y expresiva y su preferencia por plasmar impresiones serán sus características principales. Se sabe que conoció a Morelli. Por otro lado como con otros tantos pintores españoles pensionados el contacto con los artistas nacionales allí establecidos influirá también su pintura sobretodo Fortuny y Rosales cuyas incursiones con el paisaje durante sus últimos años fueron importantes. Se ha indicado que probablemente Pinazo⁷ conoció al segundo personalmente. En 1879 recibió una primera medalla en la Exposición regional Su obra ya es conocida. De ella Teodoro Llorente⁸ decía:

“... es una página brillante y llena de esperanzas para el arte.”

A su vuelta de Italia en 1881 continuó participando en el ambiente artístico local. Abordará diversos géneros a lo largo de su trayectoria pictórica. Trató el retrato sobretodo al inicio, escenas costumbristas, pintura religiosa, la decoración de interiores y su gran pasión el paisaje. A nivel nacional recibió diversos premios. Obtuvo la primera medalla en 1897 por el *Retrato de José Mellado* y en 1899 por su *Lección de memoria*, una segunda en 1881 y en 1895 por el *Retrato del Coronel de Caballería Nicanor Picó*. También participó en la exposición internacional de Barcelona de 1888 recibiendo la medalla de plata. De personalidad marcada e independiente hecho que en cierta manera le hizo recluirse en su casa de Godella donde prefería recibir a sus amigos y a otros artistas de la época, se servirá de sus éxitos en las exposiciones nacionales para intentar abrirse camino en Madrid desde donde era mucho más fácil proyectar una carrera artística. Su actitud de aislamiento es incomprensible por muchos artistas coetáneos. Emilio Sala le recriminaba en 1891⁹:

“¿Qué haces en Valencia? ¿Vegetar, comer, dormir y pintar algo para engañarte un poco? (...) Tienes un taleno como pocos (...) Nadie como tú, el único que sigue representando la sobriedad y el trazo enérgico después de Rosales en España, tiene derecho a ser mucho, y no estar metido en ese rincón.”

En 1896 fue elegido académico de la Academia de San Carlos pronunciando un discurso directo y enérgico titulado *De la ignorancia en el arte*. Posteriormente desempeñó el puesto de profesor de color en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Finalmente obtuvo un puesto de

⁴Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Valencia y de nuevo Italia”. En *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por —. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005, págs. 49–79

⁵Ver Carmen GRACIA BENEYTO, “Originalidad visual y eclecticismo en la obra de Pinazo”. En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo (1849 - 1916)*. Dirigido por José M^a LOSADA ARANGUREN. Madrid; Valencia: Ministerio de Cultura, 1981, págs. 10–14

⁶Ver AGUILERA CERNÍ, *I. Pinazo*, pág. 8 y Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS y José Luis ALCAIDE, “La cuestión macchiaioli”. En *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS y José Luis ALCAIDE. València: Aldeasa, 2001, págs. 26–31

⁷Ver Carmen GRACIA BENEYTO, “Sobre el paisatge en el canvi de segle”. En Catálogo de la Exposición *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. Dirigido por —. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001, pág. 53

⁸Teodoro LLORENTE, “VALENTINO”, “Artistas valencianos. Un pintor, un escultor y un arquitecto”. *Revista de Valencia*, Vol. Año II, 1 de noviembre 1880, pág. 29

⁹Citado en Carmen GRACIA BENEYTO, “Els camins cap a la Modernitat: La pintura en l'època de la Restauració, 1880–1910”. En Catálogo de la Exposición *Un segle de pintura valenciana, 1880–1980: intuïcions i propostes*. València: IVAM Centre Julio González, 1994, pág. 42

profesor auxiliar de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Cargo que mantuvo durante dos años. Fue la época en la que pintó retratos tan conocidos como el de Alfonso XIII o el de Romero Robledo pero sin mucho ánimo de hacer carrera en la capital decidió instalarse definitivamente en Godella desde donde enfocará su carrera. Es una época interesante en su recorrido porque es el momento en que su pintura se vuelve más libre y personal. Impulsado por su propia búsqueda interior la pintura de esta época se ralentiza en el detalle. Hay un querer captar lo momentáneo huyendo de lo anecdótico. Se centrará fundamentalmente en la pintura de paisaje y transmitirá una nueva manera de ver y entender la naturaleza. Esta nueva actitud se ve fundamentalmente en la serie de pinturas de Villa María hechas para José Jaumandreu en 1885. Evolutivamente llegará a 1890¹⁰ época en donde la luz pasará a ser la preocupación esencial de su pintura. Decía¹¹:

“Hoy en el arte ha de ser el tema de la luz. Ayer era el de la forma, de la línea.”

La captación del instante será lo primordial. Pasea y sale en búsqueda de nuevas sensaciones por los alrededores de su Godella natal. Va a los pueblos colindantes, al puerto, a la playa recogiendo en sus paseos momentos que plasmará de manera genial en sus tablas. Es también el momento en que hay un acercamiento más evidente al tema de la playa¹². Había ya comenzado a abordar el tema a partir de 1873 pero sobretodo entre 1881 y 1898 lo desarrollará con más asiduidad. En todas las pinturas del período hay una renuncia al acabado y a la forma y un predominio del boceto y del esbozo. Parte del detalle para llegar a una imagen total de la impresión que quiere transmitir. Antes de su muerte recibió otros reconocimientos como una condecoración en la Exposición Nacional de 1904 y una medalla de oro en la Exposición de Valencia de 1910. Y de nuevo otra medalla de honor en la Nacional de 1912. Falleció en 1917 dejando como continuadores a sus hijos Ignacio y José.

18.2. Valores

18.2.1. El vacío marino como tranquilidad

El sentimiento del vacío en el mar se construye entorno a un amplio inventario de significados: Silencio, soledad, abismo, pérdida. Tomando como referencia los presupuestos teóricos establecidos en la segunda parte de este estudio asimilamos desde la horizontalidad de su infinito la noción de vacío marino con la de tranquilidad. Encontramos en la corporeidad del mismo azul del mar una ontología de la misma. Ignacio Pinazo traslució en muchas de sus obras este valor. Mantenemos que la ausencia de un sistema de referencia en quietud absoluta no permite recabar una posición cierta de un hecho en el espacio. Observación contraria a lo que Aristóteles creía puesto que éste retenía que la tranquilidad era el estado privilegiado del universo. Bajo estas coordenadas situaremos el concepto de infinito del mar visto desde su horizontalidad. Entenderemos la línea del horizonte marino como un no lugar. Serán diversos los modos de mirar, de intuir y sobretodo de expresar la plenitud existencial que la observación del mismo comporta. Ello equivaldrá a la manera diversa en que nuestros artistas atravesarán el espacio desde el interno hacia lo externo. Pinazo reflejará en sus obras el paso emprendido entre el espacio fenoménico en el que se inscribe la realidad del mar que representa y el horizonte del mismo. Se arriesga en la superación del umbral imaginario heredado permitiéndole

¹⁰Carmen GRACIA BENEYTO, “El paisatge pintat”. En Catálogo de la Exposición *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. Dirigido por ——. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001, pág. 82

¹¹Citado en AGUILERA CERNÍ, I. *Pinazo*, pág. 370

¹²Un estudio reciente del tema puede verse en ALCAIDE; PÉREZ ROJAS, Ignacio Pinazo. *El paisaje marítimo*, págs. 15–70



Figura 18.1: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. S.f. IVAM, Valencia

decodificar el sentido de horizonte y con ello el de infinito. Su cuadro *Playa* (Fig. 18.1) nos ofrece este significado.

Sus representaciones se transformarán en el encuentro de lo posible actualizando de esta manera tanto el campo pictórico como el campo mental del pintor. El pintor valenciano reflejará el vacío hasta el momento imperceptible que hay detrás de la línea del horizonte marino. Este doble movimiento permitirá el acercamiento del espectador hacia la misma comprendiendo lo que hasta el momento era indecible. El silencio horizontal del mar adquirirá sonoridad. El descubrimiento y la transgresión del horizonte marino se transformarán en percepción mental por nuestro artista obteniendo con ello el medio para representar su idea de infinitud enfocada desde la línea divisoria de la playa.

Teniendo en cuenta que la relación del mar con la pintura responde a una especie de fusión con lo que es intemporal observamos que se encuentra muy unida a dos temas: Bien al de la muerte que trataremos desde la dimensión vertical bien al del placer o del amor por el mar. Situándonos desde la perspectiva más positiva de su concepción reconocemos que desde la dimensión horizontal Pinazo ha encontrado un variado campo evocador para su representación. La relación que éste mantiene entre sus representaciones pictóricas y el mar preludia una gran intimidad. Basta perderse en uno de sus cuadros para entenderlo. El mar se convierte para ellos en verdadera fuente de inspiración e imagen poética. Su observación revela multitud de signos sugestivos que son la base de la evocación del sentimiento de infinitud marina. La percepción del infinito marino deja de ser traumática y violenta. Desde la materialidad de su color, su movimiento y su sonido conseguirá expresar lo que hay más allá del horizonte que separa cielo y mar apoyándose en la tranquilidad y el reposo de su imagen. Por lo tanto

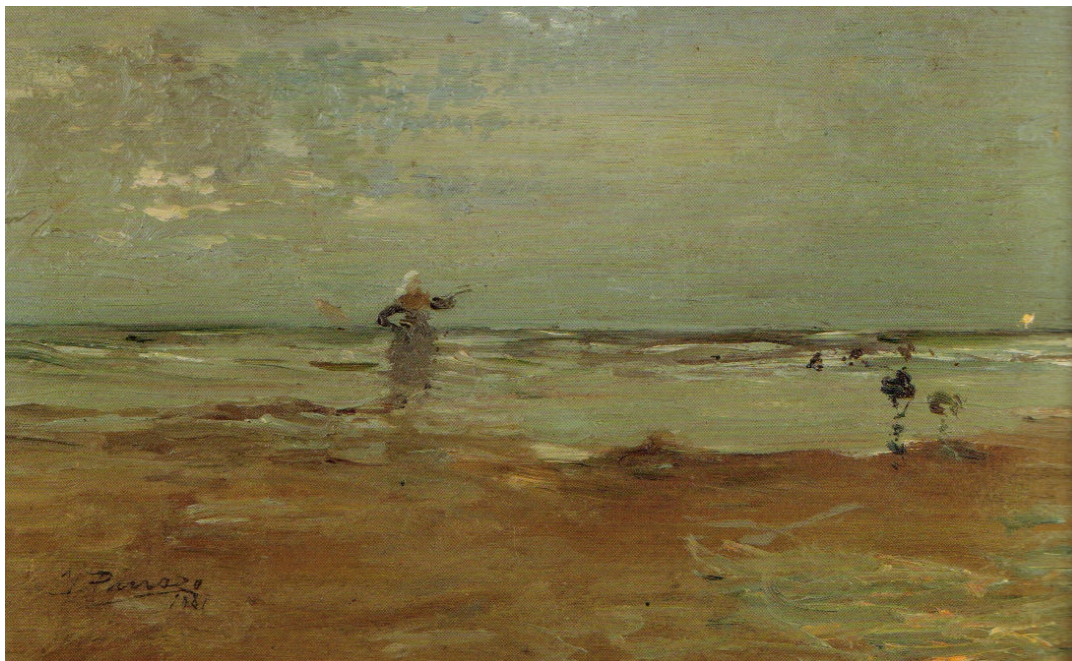


Figura 18.2: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. 1881. Casa Museo Pinazo

podemos finalizar afirmando que la tranquilidad del vacío marítimo transformada en infinito en la obra marítima de Pinazo se apoya en la unión y la mezcla entre la plenitud del mar y su vacío, entre el todo y la nada que su extensión implica ofreciendo de esta manera a nuestro pintor una nueva línea en la que basar su imaginario permitiéndole reconciliar la polarización de contrarios de las que el mar hace gala y transmitir el abandono de la imagen dramática del mismo perdiéndose de esta manera en los caminos de su infinitud.

El mar encarnará para Pinazo una especie de tentativa de olvido que separada de la visión sublime que sus antecesores irradiaban en sus cuadros le permitirá sencillamente partir en la búsqueda calmada del infinito del mar gracias a la fusión con el universo atemporal del mismo.

La playa como refugio

La playa para Ignacio Pinazo aparece como un territorio delimitado en su inmensidad onírica y afectiva. Es concebida como un lugar donde se alcanza la plenitud del ser y de la existencia.

Desde este punto de vista el lugar natal, Valencia y su mar, ocupará un sitio importante dentro de la geografía imaginaria de la obra de nuestro pintor. De hecho se lo considera como el descubridor de la misma. La imagen de la playa le permitirá fijar un deseo de retorno, convirtiéndola en lugar de acogida y de estabilización y posibilitando la transmutación de su recuerdo en tangible y en medio para expresar su infinitud. Este concepto expresivo es muy frecuente en la obra del pintor de Godella que desde el deseo de enraizamiento y de fijación se apropiará de la imagen de la playa como refugio. Esto lo encontramos en su *Marina* (Fig. 18.2) de 1881.

La lectura de su imagen se hace desde la noción de “l’espace hereux” de Gaston Bachelard



Figura 18.3: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. S.f. Colección particular

¹³ entendida como una simbología de la intimidad. Desde este sentido valorizamos la playa del artista como lugar de infinitud encerrada porque aparece como sitio perfectamente circunscrito y revelador en donde la posesión mental es inalterable. Esta sensación la incrementa el tratamiento dado al color y a la luz que encaminan hacia lo etéreo. Además de la disposición de espaldas del personaje que casi como venía ocurriendo en la iconografía romántica evocan una aspiración hacia lo intangible. La playa leída junto al mar que la contorna será sentida por nuestro pintor como categoría tangible no contaminada ni por el paso del tiempo ni por la aniquilación de la existencia. La interpretación de su imagen no será motivada por un sentimiento de inseguridad ontológica tal y como venía ocurriendo con los artistas influidos por los conceptos románticos del mar. Desde esta óptica debe entenderse la obra de Pinazo. La playa sentida como lugar de protección y de tranquilidad espiritual favorecerá la concentración de valores perennes, la estabilización de fuerzas conflictivas y la fijación de referencias intangibles e infranqueables. Los cuadros mostrados perfilan los diferentes valores en la percepción de la playa como refugio y como vía hacia la expresión de infinito.

Como límite perceptivo la orilla también prefigura el desierto interior del contemplador. Separa dos estados o dos mundos. Como lugar privilegiado del observador prepara receptivamente su alma para acoger la visión de infinito reflejada en el flujo y reflujo de las olas. De nuevo Pinazo en su otra *Marina* (Fig. 18.3) recoge el mismo significado. El personaje de perfil recuerda todavía más al de la famoso cuadro de Whistler *Armonía en azul y argento: Trouville* (Fig. 7.6. Nos pone en relación casi directa con esa actitud meditativa que desde el refugio de la orilla conduce al contacto con lo invisibile. El borde del mar aparece como sinónimo de serenidad. Pinazo ha sabido darle al mar el papel de fragil frontera entre la esperanza y la desesperanza y entre el sueño y la realidad. La playa es vista como el límite apartir del que se puede ver otra dimensión de la existencia. Esa limitación fija su búsqueda determinando la dificultad y confiéndole su verdadera dimensión. Aparece como lugar de intuición sensorial. Y desde esta orientación es cómo se entiende la concepción de la infinitud del mar por nuestros artistas. Desde la posición física de la playa se roza todo. Incluso el infinito marino. El acto que consiste en bordear al mar desde la orilla es la transcripción

¹³Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 17



Figura 18.4: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. s.f. Casa Museo Pinazo, Godella

espacial y física del afloramiento de los sentidos que llevan hacia la percepción de la infinitud. Se capta su imagen sin pasar nunca la línea de demarcación que establece la orilla. Crear es llegar a un límite perceptivo y así lo entiende Pinazo en el cuadro presentado. La orilla es vista como el lugar donde los objetos y el mundo traspasan y exceden sus categorías y sus determinaciones como también los códigos perceptivos. Desde este sentido hallamos la clave de la captación del infinito del mar.

Encontramos otro valor en la infinitud del mar de Pinazo. Será entendido como búsqueda de espacio y tiempo perdido. El espacio refugio de la playa le permite llegar a la finalidad de esta búsqueda gracias al eje interioridad/anterioridad¹⁴ que organiza la existencia.

“L’intérieur indique l’antérieur; descendre en soi, fuir la contondance d’une objectivité hostile, c’est abolir la séparation temporelle de soi à soi, retrouver une durée intensifiée, ressaisir une identité personnelle sous la dispersion des distinctions accidentelles.”

La visión del mar genera un sentimiento de familiaridad y de proximidad a la vez físico y mental que conduce a la legibilidad del sentimiento de infinitud. La distancia espacial se duplica en un retorno del tiempo, de un franqueo vivido a todos niveles de la experiencia. Nos confronta ante la presencia de un misterio y de una ambigüedad, de una interrogación sobre lo sensible o más bien de la relación entre lo concreto y lo abstracto. Nos introduce en el camino hacia la búsqueda de lo absoluto.

Pinazo vio como la metáfora del mar, amplifica la idea de la nada sugerida por la extensión que se despliega hacia el infinito. Observó como la imagen del mar desde la orilla invita a un viaje inmóvil en la inmovil eternidad de su extensión, inconmensurable en el éxtasis de su visión. Y este concepto queda interpretado en muchos de sus cuadros como representa su *Marina* (Fig. 18.4). En la representación observamos que hay una confrontación en la

¹⁴Daniel MADÉLENAT, *L’intimisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1989, Littératures modernes, pág. 29



Figura 18.5: Ignacio Pinazo Camarlench, *Escena en la playa*. 1889. Colección Esperanza Pinazo, Vda. de Casar, Madrid

edad de los personajes que de espaldas contemplan el mar. Con ello se logra transmitir la fijación del tiempo y la sensación de una vuelta al tiempo y al espacio perdido. El binomio que anteriormente citábamos de interioridad/anterioridad actúa a través de la imagen del mar y se transforma en vehículo de comunicación de lo imperceptible. La vivencia como fracaso de la existencia desaparece y cede el paso a una actitud de apertura que mide su existencia hacia lo inaprensible, en este caso de lo infinito. La experiencia transmitida por Pinazo en el seno del espacio del mar representado aparece como polimorfa pero sin embargo tiene un significado unívoco: Es la visualización del sentido en favor del instante y de la captación de lo infinito (Fig. 18.5).

La inmensidad espacial, tratada de manera diferente por cada pintor, dilata el tiempo hasta la anulación. Abole los límites y consigue desde el seno de la horizontalidad marina ilimitada extenderse hasta los confines del mundo. En donde todo vuelve a empezar y en donde se disuelven todos los puntos de referencia y se ahogan las angustias y renacen las esperanzas. Se trata de la fijación del instante vivido en su poder condensatorio como el lugar de la eternidad. El tiempo y la percepción son interpretados desde la noción de olvido. La tranquilidad del vacío del mar es vivida desde el instante de su captación y como representación material de la invisibilidad de infinito. Por último observamos que Pinazo logró traducir la sensación de infinitud marina valiéndose de la imagen de la arena. Los granos de arena se asocian metafóricamente con la idea de contigüidad. Unos a otros se amontonan constituyendo su corporeidad. Simbólicamente podemos considerar que dan espesor y consistencia a la misma existencia del contemplador situado en la orilla del mar. Su materia aglomerada en el todo coherente que conforma su imagen, se metaforiza ofreciendo consistencia a la existencia diaria del observador. Su propia materialidad se asimila a la idea de fragmentación y con ella a la de



Figura 18.6: Ignacio Pinazo Camarlench, *Barcos varados*. s.f. Colección particular

infinito fragmentado y por defecto a la de fractal. Apoyándonos en esta consideración hemos construido nuestro argumento vinculando el significado metafórico de la arena de la playa con el de infinito. Dejando a parte los diferentes significados iconográficos que este elemento puede representar y concentrándonos en su valorización como imagen de infinito observamos que la arena no es vivida por nuestros artistas como la nada o el abismo sino que es interpretada como plenitud al borde del vacío. Desde este punto de vista *Pinazo* logra transmitir en su cuadro *Barcos varados* (Fig. 18.6) la sensación de estar al borde de la disolución cósmica.

El pintor nos sitúa en el límite de la playa enmarcados entre los dos barcos que inmovilizados en la arena recuerdan el espacio refugio en el que yacen. La abertura central de la composición nos proyecta hacia la infinitud del horizonte marino. La representación parece traslucir la imbricación que se crea entre el mar y los observadores que desde la seguridad de la arena miran al mar. La imagen de la arena parece presentar una especie de anulación y de olvido. Es interpretado como espacio en donde las particularidades se desdibujan uniéndose en un espacio infinito. La incongruencia de la materia del agua y de la tierra representada en arena parece anularse interaccionando entre sí y creando un espacio intermedio que sirve de unión a esa visión global cósmica de la que hablábamos y que nos lanza hacia lo infinito.

Pinazo en su *Marina* (Fig. 18.7) preludia idéntico significado. Esta vez representa la confrontación entre mar y arena de forma aislada. No aparece ningún otro elemento en la composición. El mar y la arena son vistos como elementos movibles que interaccionan entre sí disolviendo los contornos de los espacios que tocan. Metaforizado trasladamos este sentido al de la percepción del contemplador del paisaje ofrecido. La disolución que caracterizamos de espiritual, producida por la experiencia del límite de la orilla contribuye a la experiencia y a la fascinación por el vacío del infinito que la imagen del mar ofrece.

La experiencia de la ósmosis

La nueva percepción que sobre el mar y la playa se tendrá en la época conllevará a la articulación de un nuevo sentido de su imagen. El acercamiento del hombre a la playa desde



Figura 18.7: Ignacio Pinazo Camarlench, *Marina*. s.f. Casa Museo Pinazo

la seguridad y la tranquilidad establecerá una realción de ósmosis entre el hombre y el mar. Abandonadas las imágenes del mar violento de los naufragios y combates aparecerán nuevas escenas que testimoniarán la complicidad existente entre el medio marino y el del hombre. Aplicado a la búsqueda del concepto de infinito nos basaremos en la correlación existente entre los contempladores del mar y su superficie. La comunión casi indisoluble que la nueva percepción del mar aportará nos ofrecerá un amplio catálogo de imágenes que simbolizarán la vinculación con el infinito del mar. Su cuadro *En la playa* (Fig. 18.8) lo muestra.

Identificamos en la pintura de Pinazo la imagen del baño como el punto de unión entre la corriente externa del sentimiento percibido de la infinitud del mar y el flujo externo de la sensación de infinito que aporta la contemplación de su imagen. Circunscribimos nuestro análisis a la noción de baño como medio de relación directa y profunda con el mar. Situado en la playa permite vislumbrar desde los contornos movibles e indefinidos del medio acuático la noción de infinito sentida desde la plenitud del vacío.

La figura del baño parte de lo concreto para llegar a lo abstracto. Revela desde lo visible lo invisible, ocultando un sentido que se esconde pero que puede revelarse como posible. Es la intuición de la realidad bajo las formas móviles. Partiendo de este silogismo construimos nuestra idea de infinito. El baño contiene en sí toda una simbología y metaforización propia de la meditación y maduración de los sentimientos suscitados por él. Los pintores de la segunda generación adoptaron este significado. En sus cuadros la experiencia del baño se separa de la de caída acercándose por el contrario al deseo de fusión con el mar y su entorno. El sentido que damos al baño y su vinculación con la expresión de infinito lo encontramos en el movimiento de inmersión. Desde este punto de vista se ponen en contacto dos mundos diferentes: la superficie y la profundidad, lo visible y lo invisible. Pinazo en su cuadro *Bañistas* (Fig. 18.9) nos lo demuestra.

La superficie del agua se abre para permitir la aparición de un sentido escondido. La inmersión en el agua y su posterior salida se basan en un movimiento vertical que simboliza una especie de esperanza que emerge, que se transforma en un deseo de fusión con el medio. Es el paso de un espacio líquido a otro aéreo. Y desde esta actitud se entra en contacto con la profundidad marina pero desde la tranquilidad y la consciencia de su conocimiento. El cuadro de Pinazo se aleja drásticamente de la noción de inmersión vinculada a la experiencia abisal del mar. El agua como sustancia homogénea donde todo se une y se mezcla constituye



Figura 18.8: Ignacio Pinazo Camarlench, *En la playa*. S.f. IVAM, Valencia



Figura 18.9: Ignacio Pinazo Camarlench, *Bañistas*. 1883. Casa Museo Pinazo, Godella

apoyándose en su noción de continuidad sensible evoca lo infinito.

18.2.2. La experiencia de la partida

Hemos constatado que la contemplación del mar también puede darse en movimiento. La percepción de la inmensidad marina será interpretada desde otra perspectiva. Tomando como base la noción de viaje abordaremos el sentimiento de infinitud marina en Ignacio Pinazo. En su análisis nos basaremos en la dicotomía de lo dinámico/inmóvil y de lo cercano/lejano:

- Entenderemos la noción de viaje como dinámica. Considerando que el navegar por la inmensidad del mar aporta a su paisaje movimiento y perspectiva. Desde este orientamiento lo dinámico será entendido como signo de apertura y como unión armónica entre diversos elementos como cielo y mar ofreciendo una visión global que nos trazará los pasos de la noción de infinitud.

Consideraremos la inmovilidad puntual desde su instantaneidad. Abordaremos la inmensidad del mar como espacio de espera en donde todo es posible. Desde la escucha y la visión de su silencio intentaremos comprender su infinito.

Abordaremos la desproporción entre el aquí y el allá, entre el espacio vivido y el espacio imaginado tomando como eje la noción de frontera imaginaria y la idea de trasgresión en la conquista de lo infinito.

Estableceremos la noción de partida y su vinculación con el puerto como punto de conexión con el encuentro de infinito.

El origen del puerto obedece a diferentes causas: Bien puede haber sido elegido por el mar mismo, bien por la costa o bien por la desembocadura de un gran río. Su naturaleza dependerá de la manera en que nos permita aproximarnos a él. Por eso se dice que hay mares cercanos y otros lejanos. Entre los primeros figura el Mediterráneo y entre los segundos el Atlántico. Observamos que entre la iconografía de los pintores del mar valencianos fue un tema recurrente. La dirección que siguieron los artistas valencianos a la hora de representarlos siguió dos vías:

1. Se basaron en la descripción de los detalles del lugar y de las escenas ocurridas en él tendiendo en ocasiones hacia lo pintoresco y partiendo desde una aproximación demasiado realista. Esta posición la encontramos en muchos de los puertos de los pintores de nuestra primera generación. *Javier Juste* con sus *Regatas en el Puerto* (Fig. 18.10) ilustra lo dicho ofreciéndonos una vista demasiado detallada de la escena narrada. Los muelles ocuparon también un papel importante dentro de sus composiciones como muestra el pintor. Algunos como la prolongación natural de la costa convertidos en lugares de paseo por los visitantes que llegaban a él. Otros contruados como un agrupamiento de rocas sin forma versadas en el fondo del mar.
2. Ofrecieron una vista general sin entrar en los detalles primando más el poder estético de la imagen representada que su contenido descriptivo.

Nos serviremos de esta segunda tipología en la obra de Pinazo para llevar adelante nuestro análisis. Considerando que la función de los puertos y de los muelles es guiar a las naves y a los barcos en su entrada y salida hacia el mar vehiculamos su imagen para representar la idea de infinito. Y tal y como ya hemos dejado establecido mantenemos la imagen del puerto como espacio de apertura que capturar la imagen de infinito desde la evocación de nuevos y



Figura 18.10: Javier Juste, *Regatas en el Puerto de Valencia*. Diputación Provincial, Valencia



Figura 18.11: Ignacio Pinazo Camarlench, *Puerto*. s.f. Colección Esperanza Pinazo, Vda. de Casar, Madrid

vastos horizontes a través de la imagen de partida hacia la ilimitación del viaje marítimo. El concepto que queremos ilustrar lo expresa con claridad en su imagen de el *Puerto* (Fig. 18.11). Encontramos en la pintura de Pinazo la revelación propia del sentimiento de infinitud.

Desde la sencillez compositiva y desde la posición frontal desde donde es proyectada la vista sentimos un impulso hacia lo desconocido que la ilimitación del mar provoca. El pintor evoca claramente el sentimiento de apertura que toda partida manifiesta. La inmensidad del mar se manifiesta espléndidamente ocupando una posición central siendo sencillamente franqueada en ambos extremos de la composición por unos sencillos trazos que nos sitúan en el puerto. La partida es signo de una nueva vida. La experiencia directa del mismo Pinazo con el mar le llegó con su primer viaje a Italia en 1873. El viaje marítimo le abrió un doble horizonte: El de sus nuevos rumbos como artista y el de su primer acercamiento al mar como tema pictórico¹⁵:

“La experiencia del viaje, el inicio del gran viaje del artista fue en barco, y de este modo el barco y el mar han entrado en su obra abriendo nuevos rumbos (...) Pintar el puerto en este momento equivale a pintar la estación. Las pinturas de barcos sugieren movimiento, idea de viaje, un modo de adentrarse en un espacio próximo y desconocido.”

Y es ese espacio próximo y desconocido el que utiliza para expresar la idea de infinito que la partida de todo viaje marítimo lleva inscrita. El puerto que Pinazo nos presenta, nos asegura el completo dominio del espacio del mar alejándonos y ampliando el horizonte gracias a la posición de apertura utilizada. En vez de atraernos hacia la interioridad del puerto el artista nos lanza hacia el exterior donde nos espera el mar desconocido. El puerto

¹⁵Ver José Luis ALCAIDE y Francisco Javier PÉREZ ROJAS, “Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo”. En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia: IVAM, 2006, págs. 50-51

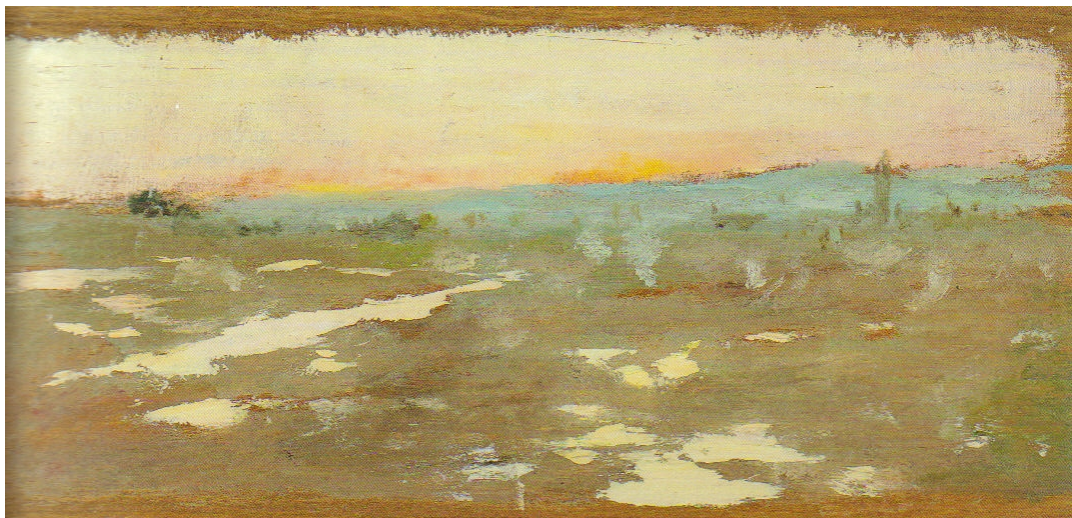


Figura 18.12: Ignacio Pinazo Camarlench, *Amanecer*. s.f. IVAM, Valencia

actúa como imagen de invitación al viaje y como promesa de partida y de descubrimiento. El mar que Pinazo nos descubre es el mar de la separación pero también de la unión y del contacto de dos realidades diversas: Lo conocido y lo desconocido. Bajo estos presupuestos situamos la expresión de infinitud. En la idea de partida como imagen de infinito encontramos una necesidad intrínseca existencial. Hay un impulso de alejamiento, de huida de la realidad cotidiana quizás no deseable hacia la búsqueda de otra desconocida pero que se convierte en una especie de refugio para el que la emprende. Pinazo ha captado esta sensación. La fusión de mar y cielo muestran la complementareidad de ambos elementos. Cielo y mar se confunden hasta ocupar la totalidad del horizonte. Son intercambiables y encarnan la unidad cósmica desde la que comienza la búsqueda de infinitud. Pinazo logra producir un universo mítico en donde el infinito del cielo y del mar se unen ofreciendo una imagen global de cosmos y empujándonos hacia la captura de su idea. Lo desconocido inicialmente indeterminado parece focalizarse en un lugar determinado: el límite edl horizonte. Sus contornos son ciertos pero su franqueo y el encuentro con lo desconocido no definido. La partida y la búsqueda de infinito marca la división entre estos dos mundos. El viaje que se emprende desde la partida se debe leer en términos de duración que sólo el trayecto puede traducir desde su intervalo temporal. Más tarde abordaremos la cuestión. El puerto de Pinazo y su evocación de partida han mostrado la irresistible atracción que el vértigo de la desorientación de la noción de viaje y de partida representa. Ello genera que se alcance, gracias a la continuidad informe que la búsqueda de lo desconocido implica, la expresión de la infinitud marina.

18.2.3. La experiencia del tiempo cíclico

Pinazo se interesó por la relación del mar con el tiempo cíclico. Su sensibilidad hacia la captación del amanecer y del crepúsculo vinculados al mar lo encaminaron hacia la expresión de infinitud. En su cuadro *Amanecer* (Fig. 18.12) reproduce la circularidad de este momento del día. Encontramos en la relación entre el movimiento eterno del mar y el tiempo cíclico representado por el alba la correspondencia con la noción de infinito.

Pinazo reproduce la imbricación existente entre el espacio del mar y el tiempo cíclico. El tiempo no es sin el espacio y viceversa. El espacio existe necesariamente en el tiempo y

el tiempo necesita del espacio para conceptualizarse. El pintor valenciano supo captar este sentido en su obra. Aborda el infinito espacial del mar desde la simplicidad visual de su ilimitación y desde el ensanchamiento interior que su experiencia directa provoca.

“El espacio no es más que un contenedor, un esquema vacío, una pura *extensio* cuya exterioridad es compensada mediante una interioridad reforzada. Cuanto más exteriores las cosas en el espacio tanto más interiores el alma y el espíritu¹⁶.”

¹⁶Bernhard WALDENFELS, “Habitar corporalmente en el espacio”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 2004, Nr. 32, págs. 22–23

Capítulo 19

Joaquín Sorolla y Bastida

19.1. Encuadre biográfico

El más fiel representante de la pintura valenciana del mar es Joaquín Sorolla¹. Nació en 1863 en Valencia, perdiendo muy tempranamente a sus padres y siendo educado por su tíos que quienes descubriendo su sensibilidad y aptitudes para la pintura y el dibujo lo encaminaron hacia el arte inscribiéndolo durante un corto período de tiempo en el taller del escultor Capuz y matriculándolo en 1878 en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos donde verdaderamente comenzaría su formación artística. Estudiará con Salustiano Asenjo y Gonzaló Salvá siendo este último su primer contacto con una nueva manera de ver y sentir el paisaje marcándole el camino en su futura evolución. Comienza pronto a participar en las exposiciones regionales y locales obteniendo algunos premios como la tercera medalla en la Regional de 1879 y la de plata de 1878 en la Exposición de El Iris. Pero su verdadero gran paso fue su participación en 1881 en la Exposición Nacional de Madrid con tres marinas las cuales pasaron prácticamente inadvertidas para la crítica provocándole una gran decepción². La crítica valenciana sí que atisbó su valía³. Aprovechando el certamen viajó por primera vez a Madrid donde pudo visitar el Museo del Prado y admirar a Ribera y a Velázquez quedando maravillado por la obra de este último. El descubrimiento de la pintura del pintor sevillano junto la amistad que en el mismo período entabló con Ignacio Pinazo constituyen los elementos clave⁴ de este primer momento

¹Sintetizar la vida y obra del pintor resulta difícil dada la variedad temática de su prolífica obra y de las diferentes etapas y movimientos por diversos lugares geográficos que realizó durante su vida. Las siguientes líneas son una breve aproximación a las directrices que marcaron su personalidad. Entre la ingente bibliografía existente de su figura se han consultado en detalle los siguientes estudios básicos Aureliano de BERUETE Y MORET, *Joaquín Sorolla*. Madrid: Tip. Artística Cervantes, SD; Rafael DOMENECH, *Sorolla, su vida y su arte*. Madrid: L. Miguel, 1910, Biblioteca de arte español; Bernardino de PANTORBA, *Guía del Museo Sorolla, estudio biográfico y crítico...* Madrid: Eosgraf impr., 1967; Trinidad SIMÓ, *J. Sorolla*. Valencia: V. García, 1980; Blanca PONS-SOROLLA, *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2001; Manuel ABRIL, *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*. Madrid: M. J. Gil, 1945; Edmund PEEL *et al.* (Aut.), *Joaquín Sorolla y Bastida*. Valencia, Instituto valenciano de arte moderno, San Diego, Museum of Art, 1988. Institut Valencià d'Art Modern - Centre Julio González; San Diego Museum of Art (Org.). Barcelona: Polígrafa, 1990; Francisco Javier PÉREZ ROJAS y Juan de PLÁCIDO (Aut.), *Sorolla en las colecciones valencianas*. València, Museu de Belles Arts, 3 de març - 20 d'abril de 1997. València Museu Sant Pius V (Org.). Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996

²Ver DE PANTORBA, *Guía del Museo Sorolla, estudio biográfico y crítico...*, págs. 15–16

³Ver Teodoro LLORENTE, “VALENTINO”, “Los artistas valencianos en la Exposición Nacional de 1881”. *Revista de Valencia*, Vol. Año II, 1 de marzo 1881, pág. 383

⁴Ver Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, “J. Sorolla, un fragmento en la historia de la pintura española”. Fundación Cultural Mapfre Vida, 23 noviembre 1995- 28 enero 1996. En *J. Sorolla*. Dirigido por ——. Madrid: Fondo Cultural Mapfre Vida, DL 1995

en la carrera de Sorolla. La figura del pintor de Godella será decisiva para su evolución futura. Con él descubrirá una nueva manera de ver la pintura en donde la captación de lo momentáneo y lo fugaz y la utilización del pequeño formato es lo primordial. Su impronta lo marcará hasta 1885 y continuando a partir de 1890. En 1883 obtendrá una medalla de oro en la Exposición Regional y siguiendo los gustos de la época participará con un cuadro histórico *El dos de mayo* en 1884 en la Exposición Nacional de Bellas Artes obteniendo esta vez una medalla de segunda clase. Pensionado por la Diputación Provincial de Valencia marchará a Roma en 1885 entrando por primera vez en contacto con nuevas tendencias pictóricas. En Italia recogerá la influencia de los Macchiaioli⁵ y de los pintores españoles⁶ instalados en Italia que actuaron como introductores de las nuevas tendencias en Sorolla quien encontró las bases sobre las que se fundamentaría su luminismo futuro. Durante su estancia italiana viajará por diversas regiones. Visitará Siena, Florencia, Nápoles, Venecia y Asís donde residirá un tiempo en 1887. Su obra basculará entre las obras realizadas como pensionado, algún cuadro de tema histórico como el *Entierro de Cristo* presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid que no le aportará ningún éxito y los retratos, paisajes de pequeño formato y cuadros costumbristas, estos últimos realizados sobretudo durante su estancia en Asís. Se casa con Clotilde García en 1888 y después de un breve período en Italia y Valencia deciden instalarse definitivamente en Madrid desde donde el pintor huyendo del ambiente cultural cerrado de provincias pensaba encaminar su carrera artística con más facilidad. Durante su período italiano realizó dos viajes a París que también marcarán su devenir pictórico. El primero durante la primavera y el verano de 1885 y un segundo muy breve en 1889 antes de su regreso a España. Se conoce poco de su estancia en la capital francesa pero sí que se reconoce la influencia que ejerció en su manera de ver la pintura el conocimiento de la obra del francés Jules Bastien-Lepage y del alemán Adolf Menzel⁷ que le encaminarán hacia el realismo. De este último recogerá su capacidad de aprehender los valores atmosféricos y cromáticos. Con su instalación en Madrid comienza la etapa de consolidación del pintor valenciano que se extenderá de 1890 a 1899. Será una época de contactos y de participación y de reconocimiento en exposiciones ya no sólo españolas sino también internacionales⁸. Un resumen de las mismas se puede ver en el cuadro *Joaquín Sorolla: Participación en Exposiciones*.

Esta es la época en la que prevalece la temática costumbrista⁹. Y en ella se vislumbra la influencia por un lado del Pinazo de un primer tiempo y de José Benlliure y Gil en Italia. Entre 1890 y 1894 será José Jiménez Aranda quien lo introducirá en esta directriz adoptando en el fondo de muchos de sus cuadros un cierto preciosismo¹⁰ como el tratamiento de la indumentaria femenina o la utilización de decoraciones barrocas que recuerdan al pintor

⁵Un análisis del paisajismo italiano de mitad de siglo y su influencia en la pintura española y en Sorolla puede verse en Ver Montse MARTÍ AYXELA y Carlos GONZÁLEZ LÓPEZ, "Paisajismo español en Italia en la segunda mitad del siglo XIX. Precedentes del luminismo sorollesco". Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia; Museo de Bellas Artes de Castellón; Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante de marzo a agosto de 2002. En *Sorolla paisajista*. Dirigido por Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO. Valencia: Fundación IPEC de la Comunidad Valenciana, 2002, págs. 23-33

⁶Sobre los pintores españoles instalados en Roma en el siglo XIX véase la obra de referencia Carlos GONZÁLEZ y Montse MARTÍ, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets, 1987

⁷Ver Carmen GRACIA BENEYTO, "El sorollismo: Una aventura insólita". En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por Edmund PEEL *et al.*. Barcelona: Polígrafa, 1990, págs. 36-38

⁸Un análisis de la crítica hecha a Sorolla en las diversas exposiciones internacionales en que participó puede encontrarse en —, "Sorolla y la crítica". En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por —. Barcelona: Polígrafa, 1990, págs. 75-93

⁹Ver Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, "Joaquín Sorolla y Bastida". Exposición Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d'agost de 1998. En *J. Sorolla B. a Xàbia*. Dirigido por —. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998, pág. 29

¹⁰Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS (Aut.), *Catálogo de la Exposición El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Preciosismo y Simbolismo*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 19 de diciembre 2000 al 4 de febrero 2001. Valencia: Autoridad Portuaria, DL 2000

Año	Exposición	Cuadro	Premio
1879	Exposición regional de Valencia		3ª medalla
1880	Exposición sociedad "El Iris"		2ª medalla
1881	Exposición Nacional de Bellas Artes	Marina Marina Marina	
1883	Exposición Regional de Valencia		1ª Medalla
1884	Exposición Nacional de Bellas Artes	El dos de mayo Cabeza de anciano	2ª Medalla
1887	Exposición Nacional de Bellas Artes	El entierro de Cristo Estudio (Desnudo)	
1890	Exposición Nacional de Bellas Artes	Boulevard de París Costumbres valencianas Cabeza de estudio Cabeza de estudio Cabeza de estudio Cabeza de estudio	2ª Medalla
1892	Exposición Internacional de Munich Exposición Nacional de Bellas Artes	¡Otra Margarita! Después del baño Ex voto El sereno Las flores Retrato de Don Agustín Otermín Retrato de Don Eduardo García El pijo de la playa El día feliz Retrato del Excmo. Sr. Don R. C.	2ª Medalla 1ª Medalla
1893	Exposición Nacional de Bellas Artes Salon Société des Artistes Français de Paris		1ª Medalla 3ª Medalla
1894	Exposición Universal de Chicago Exposición Internacional de Munich IV Exposición Internacional de Viena	¡Otra margarita!	Medalla Unica 2ª Medalla
1895	Exposición Artística de Bilbao Salon Société des Artistes Français de Paris Exposición Nacional de Bellas Artes	La vuelta de la pesca ¡Aún dicen que el pescado es caro! Retrato de la Sra. de M. T. Retrato del Sr. de F. T. Retrato del Sr. F. T. Retrato de la Sra. de Z. Retrato de la Sr. de Z. Retrato de la Srta. de Z. Retrato de la Srta. de P. B. Retrato del Sr. A. P. de la P. Retrato de la Srta. condesa de S. Bendición de la barca El mamón Retrato de Mme. H. Retrato de M. C. Pescadores valencianos	2ª Medalla 1ª Medalla
1896	Exposición Internacional de Berlín Salon Société des Artistes Français de Paris		Gran Medalla de Oro
1897	VII Exposición Internacional de Munich II Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposición Nacional de Bellas Artes	Una investigación Trata de Clamor Mis chicos La Pepiya Retrato de la Srta. M. G. de P. M. Retrato del Dr. S. Retrato de la Srta. M. R. de S. El Cabo de San Antonio Patio del Cabanyal La parra Retrato de la Sra. A. de L.	1ª Medalla Premio Venecia
1899	Exposición Internacional de Viena Salon Société des Artistes Français de Paris Exposición Nacional de Bellas Artes	Cosiendo la vela Comiendo en la barca Estudio Jávea, La Caleta Estudio Jávea, Algarrobo Retrato de la Srta. C. G. Retrato de la Srta. de G. Las uvas (fuera de concurso)	Gran Medalla de Oro
1900	Exposición Internacional de Berlín Exposición Internacional de Munich III Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposición Universal de París	Triste herencia	Grand Prix
1901	Salon Société des Artistes Français de Paris Salon Société des Artistes Français de Paris IV Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposición Nacional de Bellas Artes		Medalla de Honor
1902	Salon Société des Artistes Français de Paris		
1903	Salon Société des Artistes Français de Paris Exposición Internacional de Berlín Exposición de la Société Internationale de Peinture et Sculpture de París		
1904	Exposición Nacional de Bellas Artes Exposición Internacional de Berlín Salon Société des Artistes Français de Paris		
1905	Salon Société des Artistes Français de Paris VI Bienal Internacional de Arte de Venecia	Cosiendo la vela	
1906	Exposición Individual Galerie Georges Petit		
1907	Exposición Individual en Berlín Exposición Individual en Colonia Exposición Individual en Düsseldorf Casa Schulte		
1908	Exposición Individual en Londres Graffton Galleries		
1909	Exposición Individual en The Hispanic Society de Nueva York Exposición Individual en The Albright Art Gallery de Buffalo Exposición Individual en The Copley Society de Boston		
1910	Exposición Colectiva en Santiago de Chile Exposición Colectiva en México		
1911	Exposición Individual en The Art Institute de Chicago Exposición Individual en The City Art Museum de Saint-Louis Salón de Honor en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Roma		

Cuadro 19.1: Joaquín Sorolla: Participación en Exposiciones

andaluz. Los cuadros de este momento se inscriben dentro de un realismo sobrio concebidos con una paleta de tonos oscuros y pardos. La lectura de su costumbrismo es importante para poder entender el naturalismo en Sorolla. Sus raíces se encuentran en la variedad temática¹¹ del mismo que va desde lo puramente anecdótico hasta las escenas del mundo del trabajo. Importante será 1894 cuando con su *Vuelta de la pesca* (Fig. 9.48) adquirirá por primera vez difusión internacional. Esta obra reconocida en París¹² con una segunda medalla en 1895 y adquirida por el Gobierno francés marcará el inicio de la temática costumbrista marinera. Serán muchos los cuadros cuyos protagonistas sean las velas, los trabajos de los marineros y de las gentes de la mar como *Cosiendo la vela o Pescadores valencianos* ambos en Venecia. Con él Sorolla inagurará una nueva iconografía con el mar en donde además de acercar la cotidianeidad de la vida del mar el pintor se recrea en captar el movimiento producido por el viento en las velas de las barcas y la luz casi cegadora del sol muchas veces tamizada por la presencia de las mismas. Influido por su amigo Blasco Ibáñez¹³ dedicará cuatro obras a la temática realista muy en voga en las exposiciones y en temas literarios del momento. Obras como *¡Otra margarita!, ¡Y aún dicen que el pescado es caro!* (Fig. 19.1), *Triste herencia y Trata de blancas* alcanzarán gran reconocimiento. Será una breve incursión en esta temática que abandonará en detrimento del resto de géneros por los que se interesó. El naturalismo de Sorolla en estas obras se interpreta a través de la situación presentada y se comprende gracias al título como Manuel Abril¹⁴ remarcaba en su estudio sobre el autor. No hay otra intención por parte del pintor que mostrar simplemente un momento concreto de la realidad humana. En ello influyó el ambiente intelectual¹⁵ en el que se movió con amistades cercanas al ambiente regeneracionista como lo fue Aurliano de Beruete y en Valencia el citado Blasco Ibáñez con quien compartía su preocupación por los temas sociales.

Su temática se verá compensada con la apertura cromática producida en otros cuadros en donde el colorido comienza a hacerse más vivo y brillante. Este nuevo giro comenzará a vislumbrarse después de su éxito en la Exposición Internacional de París de 1900. Allí entra en contacto con la pintura escandinava¹⁶ del momento en particular con los pintores Krøyer y Zorn¹⁷ que influirán en su estética empujándole a dejar los temas sociales y abriéndose a una temática donde la luz y el color son los protagonistas e interesándose por una realidad cercana e instantánea. También sabemos que fue presentado a John Singer Sargent¹⁸. Esta nueva forma

¹¹Ver Francisco Javier PÉREZ ROJAS y Juan de PLÁCIDO, "Sorolla, atrapando impresiones". València, Museu de Belles Arts, 3 de març - 20 d'abril de 1997. En *Sorolla en las colecciones valencianas*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS y Juan de PLÁCIDO. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996, págs. 40-53

¹²Ver Carlos REYERO, "Los pintores valencianos del siglo XIX entre París y Roma". En Catálogo de la Exposición *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado; Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 1997, pág. 30 y —, "La obra de Sorolla en el París de fin de siglo". *Goya*, 1990, Nr. 215, págs. 294-298

¹³De su vinculación con el republicanismo de la época y de la nueva actitud de aproximación realista a la naturaleza véanse los artículos de Carmen GRACIA BENEYTO, "La actividad artística valenciana entre 1880 y 1920". En Catálogo de la Exposición *Vicente Blasco Ibáñez. La aventura del triunfo 1867-1928*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, DL 1986, págs. 167-179; —, *El sorollismo: Una aventura insólita*, págs. 35-54

¹⁴Manuel ABRIL, *De la naturaleza al espíritu, ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935

¹⁵Ver Miguel ZUGAZA MIRANDA, "Joaquín Sorolla y la cultura artística de la Restauración: Estado de la cuestión". Fundación Cultural Mapfre Vida, 23 noviembre 1995- 28 enero 1996. En *J. Sorolla*. Dirigido por Pablo JIMÉNEZ BURILLO. Madrid: Fondo Cultural Mapfre Vida, DL 1995

¹⁶GRACIA BENEYTO, *El sorollismo: Una aventura insólita*, págs. 38-40

¹⁷Véase *Sorolla - Zorn*. Madrid, Museo Sorolla, del 4 marzo al 3 mayo de 1992. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1992

¹⁸DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Joaquín Sorolla y Bastida, pág. 35. Véase también el catálogo de la Exposición Tomás LLORENS SERRA (Com.), *Sargent - Sorolla*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 3 octubre 06 al 7 enero 2007; París, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais, del 14 febrero al 13 mayo 2007. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2006



Figura 19.1: Joaquín Sorolla y Bastida, *Aún dicen que el pescado es caro*. 1894. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid



Figura 19.2: Joaquín Sorolla y Bastida, *Noria, Jávea*. 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

de expresarse da comienzo a la que será su fase de culminación que se extenderá hasta 1911. Su apertura de horizontes le llevará a viajar por distintos puntos de España y del extranjero en concreto por Francia, Inglaterra, Bélgica y Holanda. Pero será su encuentro con Jávea¹⁹ quien produzca en el pintor un cambio de rumbo en su manera de entender la pintura y en concreto el paisaje y el mar. Su cuadro *Noria, Jávea* (Fig. 19.2) de 1900 es la obra paradigma del período.

Se descubre en ella una nueva manera de mirar la naturaleza. Su factura es suelta y el tratamiento del color se acerca al colorido fuerte y brillante de los postimpresionistas. Su estancia en la pequeña localidad alicantina se resume en cuatro visitas que se repiten en los veranos de 1900, 1901 y 1905. Pero su descubrimiento se había producido años antes en dos breves estancias primero en 1896 y posteriormente en 1898²⁰ momento en el que pintó entre otros cuadros *El Cabo de San Antonio*. El cuadro será presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1897 y su crítico Francisco Alcántara²¹ remarcaba el principio de la evolución de la pintura española gracias al pintor y ensalzaba la manera particular de entender la naturaleza y captar la sincronía de tonos y colores de la misma. Del cuadro citado nos dice:

¹⁹Véase *Joaquín Sorolla Bastida a Xàbia*. Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d'agost de 1998. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998

²⁰Ver Francisco PONS SOROLLA-ARNAU, "La obra de Sorolla en Jávea". Exposición Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d'agost de 1998. En *J. Sorolla B. a Xàbia*. Dirigido por Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998, págs. 91–104

²¹Ver Francisco ALCÁNTARA, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Centro Editorial Artístico, 1898, pág. 5

“El cabo de San Antonio es un paisaje. Hay en este estudio tanta y tan serena verdad, que impone. Ningún cuadro de Sorolla calma el espíritu como este pedazo de mar, tierra y cielo. El equilibrio de los elementos y de las fuerzas (...) aparece aquí bello, tranquilizador y reconfortante (...) No nos molesta nada, ni siquiera el inquietante prurito, que palpita en todas las olas de Sorolla, de alardear de todo cuanto constituye sus saber mecánico, casi ilimitado, y su fácil impresionabilidad del color.”

Quedando fascinado por el lugar regresará siendo entonces cuando elaborará una producción más amplia de temas del mar añadiendo los de la pasa de 1900–01 que también le interesarán. La nueva pintura de Sorolla trasluce una dimensión diferente. Hay un acercamiento al paisaje y en concreto al mar desde un punto de vista diferente. Plasma en la interpretación de la captación del Mediterráneo la verticalidad²² de los arrecifes, de los acantilados y recoge con espectacularidad las diversas cadencias y matices que el mar según su profundidad transmite. Es el momento en que aparece el verdadero paisajista. Muchos de los cuadros realizados en la época transcriben sencillamente el paisaje sin ninguna figura que lo pueble. La naturaleza es la verdadera protagonista. También es cuando la utilización del pequeño formato²³ domina. Realizará un sin fin de anotaciones, bocetos e instantáneas del mar y de sus elementos que reflejan la influencia recogida precedentemente en Pinazo y en los paisajistas italianos. Encontramos en estos apuntes una variedad distinta de facturas²⁴ que van desde la pincelada más realista a la más expresionista. Es el inicio de una renovación en su estilo que le llevará a experimentar con las tendencias impresionistas como también con el divisionismo, fauvismo y el postimpresionismo. Ello nos hace vislumbrar en su obra no una imbricación de tendencias y estilos sino como Javier Pérez Rojas²⁵ admite “una evolución abierta e integradora” Aprovecha las posibilidades instantáneas²⁶ y de sensación óptica que el apunte ofrece sobretodo cuando se trata de captar un modelo tan cambiante como es el mar y cuya belleza radica en la captación de su fugacidad. A partir de 1900 y en concreto de su segundo viaje a Xàbia nos ofrecerá una imagen del mar más lírica y sensual que las escenas de playa ofrecidas hasta el momento que la crítica ha querido vincular a las nuevas tendencias modernistas²⁷. El paisaje como protagonista cobra importancia. Es el momento cuando empieza a retratar escenas de baño en donde la fusión con el mar es la sensación que quiere transmitir. Continuará participando en diversos certámenes realizando por primera vez en 1906 una exposición individual en la Galerie Georges Petit de París. Obtuvo muy buena aceptación por parte de los críticos franceses de la época. Jacques Copeau²⁸ retrataba así su pintura:

“Il prétend voir, n’importe où, ce que d’autres n’y voient pas (...) Il ne peint qu’en plein air : la lumière se charge de varier à l’infini les aspects d’un même spectacle

²²Ver Antonio ESPINÓS, “Jávea a finales del siglo XIX”. Exposición Xàbia, Espai d’Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d’agost de 1998. En *J. Sorolla B. a Xàbia*. Dirigido por Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998, pág. 83

²³—— (Com.), *Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 21 de marzo al 30 de abril de 1995. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995

²⁴Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, “...Cuando Sorolla pintaba para sí mismo...”. Edificio del Reloj, Puerto de Valencia, 21 de marzo a 30 de abril de 1995, Valencia. En *Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla*. Dirigido por —. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995, pág. 21

²⁵Ver PÉREZ ROJAS; DE PLÁCIDO, Sorolla, atrapando impresiones, pág. 75

²⁶Un análisis pormenorizado sobre la utilización del apunte en la pintura de Sorolla lo ha realizado Antonio F. FUSTER, *Joaquín Sorolla. La grandeza del pequeño formato*. Madrid: Goya, Reaseguros, 1975

²⁷Ver PÉREZ ROJAS; DE PLÁCIDO, Sorolla, atrapando impresiones, pág. 86

²⁸Jacques COPEAU, “Sorolla y Bastida”. *L’Art Décoratif. Revue mensuelle d’art contemporain*, septembre 8^a année, Nr. 96, pág. 83



Figura 19.3: Joaquín Sorolla y Bastida, *Barcas de Pasajes*. Hacia 1904. Fundación Museo Sorolla, Madrid

(...) Il multiplie ses études, ébauchant sans choix toute forme, toute heure du jour, toute posture du corps, toute couleur, tout nuance, toute particularité, épousant le diffus phénomène du monde, fixant le transitoire, saisissant l'insaisissable, sauvant de l'oubli le plus futile reflet qui, une minute, lui parut important (...) mettant ainsi sa palette toujours attentive en communion avec l'univers toujours neuf et se mettant lui-même, par des approximations répétées, en possession de la nature."

Será un período fecundo en premios y reconocimientos como el recibido el mismo año por el gobierno francés que lo condecoró con la Cruz de Oficial de la Legión de Honor. A estos le seguirán otros. Así como otras exposiciones personales tanto en España como en el extranjero. Su reconocimiento está afirmado. Continuará moviéndose por diferentes puntos del país descubriendo nuevos focos de inspiración debido en gran parte a su propia búsqueda personal y en otra a la enfermedad de su hija María que le llevará en 1903 a San Esteban de Pravia en Asturias²⁹ en donde el pintor retomará temas del costumbrismo marinero combinándolos con el paisaje marítimo y de montaña. La primavera siguiente regresará y en el verano de 1904 descubrirá Guipuzcoa pintando diversos pequeños paisajes del puerto de Pasajes (Fig. 19.3) y de sus alrededores.

No dejará de lado el Mediterráneo que continuará pintando en la playa de la Malvarrosa durante el mismo período. Su obra como la de otros tantos pintores el período se moverá entre las tendencias regionalistas propias de principios de siglo en donde retratará temas valencianos

²⁹Véase Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO *et al.* (Ed.), *Joaquín Sorolla y la cornisa cantábrica*. Oviedo, Centro de Arte Moderno, del 9 mayo al 2 junio de 1996. Oviedo: Ayuntamiento, Fundación de Cultura, 1998

y otros cuadros orientados más hacia un ambiente internacional. Después de su exposición en París en 1906 se reconocen en su obra nuevas aproximaciones. Por un lado una cierta influencia del impresionismo pero que nunca llegó a identificarse como tal en su estilo. Le interesa su efecto pero no la técnica utilizada. Sus escenas de playa de Biarritz preludian sus bases como también los paisajes pintados en Toledo en el otoño del mismo año. Será el momento en que Sorolla se dedique al paisaje de montaña aprovechando su estancia en la Sierra de Guadarrama. Será el invierno de 1906–1907. Ampliará su temática a la de jardines que inagurará durante su estancia en San Ildefonso donde se traslada para pintar el retrato de los Reyes en 1907. El período siguiente cerrará su etapa de culminación se centrará fundamentalmente en la preparación de su exposición en Nueva York en The Hispanic Society of America que se celebrará en 1909. Continuará alternativamente pintando en El Cabañal en Valencia centrándose sobretodo en escenas de playa. A su regreso de EEUU viajará por Andalucía recogiendo en sus cuadros panorámicas de la región concebidas desde una factura suelta e impregnadas de una gran expresividad. Volviendo a sus temas de mar y playa durante el verano en Valencia y Zarauz. Las escenas de mar que realizará en el Norte³⁰ serán muy diferentes a las hechas en el Mediterráneo tanto por el tratamiento de la luz que en el Atlántico es más tenebre como a nivel de iconografía. Biarritz, San Sebastián y Santander eran lugares referentes en el desarrollo del turismo y donde la clase alta acudía a veranear. Las escenas de playa de Sorolla ya no serán las de los marineros y los barcos sino los retratos de las clases de la burguesía y de la aristocracia. En 1911 regresará a EEUU para su exposición de Chicago y Saint-Louis y nos dejará muestra de otra de sus facetas como paisajista urbano realizando algunas vistas del Central Park de Nueva York próximas al fauvismo. A su regreso iniciará su última etapa que se caracterizará sobretodo por su dedicación a la futura decoración de The Hispanic Society³¹ the New York que tenía como tema central escenas costumbristas. La concluirá en 1919. En breves interludios continuará dedicándose al paisaje destacando sobretodo el nuevo enfoque que da a su paisaje de mar en la obra realizada en San Sebastián entre 1917 y 1918. Los cuadros del momento sintetizan su evolución estilística hallando trazos tanto del divisionismo, el fauvismo como del postimpresionismo de sus anteriores obras. Hay una preminencia del color sobre el dibujo como su *Mar de Zarauz* (Fig. 19.4).

Su viaje por las Baleares en el verano de 1919 marca su último contacto con la temática marítima. A su regreso a Madrid pasará a ocupar la Cátedra de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Su actividad docente será breve y se verá interrumpida debido al ataque de hemiplejía que sufrirá en 1920 y que le llevará paulativamente a un alejamiento de la pintura. Su muerte advendrá en 1923 en Cercedilla.

19.2. Valores

19.2.1. El vacío marino como tranquilidad

Los avances de la tecnología y las comunicaciones que a partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a afirmarse cambiaron la relación del hombre con el mar. La inseguridad e incerteza que los navíos de la primera mitad de siglo imprimían exaltaron la de los románticos que veían en ellos un signo de fragilidad frente a la potencia del mar abierto. Alain Corbin³²

³⁰Véase FUNDACIÓN KUTXA - CAJA GIPUZKOA (ORG.), *Sorolla en Gipuzkoa*. San Sebastián, Sala de Exposiciones de Kutxa - Caja Gipuzkoa, 1992. Donostia, San Sebastián: Caja Gipuzkoa, Fundación Kutxa, 1992

³¹Ver María DEL MAR BOROBIA (Com.), *Sorolla y la Hispanic Society: Una visión de la España de entresiglos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 4 de noviembre de 1998 al 17 de enero de 1999; Valencia, Museu de Belles Arts, del 10 de febrero al 9 de mayo de 1999. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1998

³²Ver Alain CORBIN, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988



Figura 19.4: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar de Zarauz*. 1910. Fundación Museo Sorolla, Madrid

nos ha mostrado como desde finales del siglo XVIII se produce el descubrimiento de la playa y este hecho hace cambiar la percepción que sobre el mar se tenía haciendo variar la perspectiva tanto artística como literaria del tema. El mar como espacio abismático va desdibujándose y su imagen se va materializando gracias a los nuevos avances. A partir de ahora se comenzará a conocer su densidad, su extensión, su profundidad. La necesidad de utilizar el fondo del mar con fines económicos hará progresar los conocimientos oceanográficos y con ellos el imaginario heredado hasta el momento. Se dejará finalmente de observar el mar como fracaso y mirando a su eternidad se desacralizará abandonando su sentido metafórico de derrota y pasando a ser un lugar seguro y hospitalario. La nueva actitud frente al mar se resume en los siguientes puntos:

- Deja de oponerse al destino del hombre para pasar a ser su complemento. Como signo de su eternidad ayuda a completar y prolongar su devenir.
- Conjuga en su percepción tanto la esencia de un lugar acogedor y habitable como la permanente ilimitación que lo caracteriza.
- Aparecen nuevos lugares como la playa, la costa que proporcionan al hombre una nueva relación con el tiempo y el mundo que le rodea.

Bajo estas connotaciones establecemos un nuevo concepto de infinitud que catalogamos de encerrada que no coincide con el infinito cerrado que Koyré³³ nos había indicado. En estos momentos tomando la tesis de Pierre Masson³⁴ entendemos el infinito encerrado del mar desde su horizontalidad como el nuevo espacio armónico redescubierto. Así nos lo describe:

“Un infini enclos (...) Le rivage se définit d’abord par son magnetisme, la mer attirant l’homme à elle ou, à défaut. Lui donnant l’illusion qu’elle vient à lui. La mer vient à l’homme, l’homme vient à la mer (...) Cette attirance trouve d’ailleurs sa justification dans la configuration du paysage, clos et complet comme un éden païen : Espace protégé. Il est encadré par des roseaux ou des dunes d’un côté (...) par une barrière de récifs ou des grottes marines de l’autre.”

La playa, la costa redescubiertas pasarán a ser lugares en armonía. En donde todos los elementos naturales que la conforman se conjugan sin entrar en competencia. Como lugar límite entre el mundo terrestre y el marino aparece ante el hombre bajo dos perspectivas: Como refugio en donde acude para sentir converger la naturaleza misma y como punto de partida hacia un más allá y un futuro intuido. Con ello se construye un nuevo espacio en donde el mar es percibido a medida del hombre y no de manera incommensurable e inabarcable. Esta nueva visión comporta que no nos sintamos en el borde del infinito mismo sino que podamos contemplarlo y apreciarlo serenamente. Hemos ya visto el concepto en la pintura de Pinazo. Joaquín Sorolla participará también del concepto desde una perspectiva estilística diferente. Descubrirá la belleza de la tranquilidad que el vacío marino ofrece. El contacto con la ilimitación marina deja de ser afrontada para pasar a ser apreciada gozosamente. Este valor aparece en su cuadro *Contemplando el mar de Sorolla* (Fig. 19.5).

Vemos como la imagen del mar desde la orilla invita a un viaje inmóvil en la inmovil eternidad de su extensión, incommensurable en el éxtasis de su visión. En el cuadro los dos personajes de espaldas son diferentes en edad. Con ello se logra transmitir la fijación del

³³Ver Alexandre KOYRÉ, *Du monde clos à l’univers infini*. Paris: Gallimard, 1962

³⁴Ver Pierre MASSON, “Le chronotope du bain de mer au XX siècle (Camus, Duras, Clezio)”. En *Rêveries Marines et formes littéraires*. Dirigido por Marie BLAIN y Pierre MASSON. Nantes: Pleins Feux, Collection “Horizons comparatistes”, págs. 200–211



Figura 19.5: Joaquín Sorolla y Bastida, *Contemplando el mar*. 1908. Fundación Museo Sorolla, Madrid

tiempo y la sensación de una vuelta al tiempo y al espacio perdido. Por lo tanto metafóricamente encontramos en esta nueva conformación del espacio marino y en su contacto un proseguimiento en el devenir del destino humano y no una interrupción drástica del mismo como la percepción romántica nos ofrecía.

De nuevo Pierre Masson³⁵ nos lo describe y nos ayuda a encuadrar el valor en la pintura de Sorolla:

“... Il ne s’agit pas de se sentir ici au bord de l’infini ; si le personnage éprouve, en entrant dans l’espace du rivage, une sensation d’accomplissement, c’est parce que qu’il découvre une étendue à la mesure de l’homme, un lieu où l’on peut devenir sans se perdre, expression d’un futur plus que d’un au delà (...) Cette perspective nouvelle trouve sa traduction dans une organisation renouvelée de l’espace (...) On assiste ici à la naissance d’une nouvelle figure (...) d’un être qui se renouvelle en allant vers la mer et non en en sortant (...) la mer non plus miroir ni gouffre, devenue surface épaisse, cesse d’être un utérus accouchant obligatoirement en direction de la terre (...) La nature (...) humaine de ce lieu-frontière permet donc à l’histoire du héros de se continuer ; son destin n’est pas annulé par une transformation radicale qui rendrait inutile tout prolongement ; ce lieu est celui d’une tension qui s’entretient, d’un état d’esprit qui se prolonge, et après le bain (...) montrent que si l’essentiel est atteint, il reste encore à le vivre.”

Su obra *Jávea* (Fig. 19.6) transmite también esa búsqueda del espacio y del tiempo perdido en la ilimitación marina. La inmensidad del mar dilatada se desdibuja en un horizonte que confunde mar y cielo en un todo unitario. Si la imaginación de la continuidad se inscribe en un segmento temporal definido, la dilatación temporal permite establecer una continuidad sin ruptura, sin golpe. Partiendo de esta consideración consideramos que Sorolla intuyó la expresión de infinitud del mar. Una nueva concepción en la que el hombre ve al mar como un lugar hecho a su medida sin posibilidad de desorientación y de pérdida. El deseo de infinito suscitado ante su presencia es un deseo que encuentra en su ser, como espacio físico, metafórico y simbólico, el lugar donde se puede reconstituir el alma universal, donde se confronta con una imposibilidad pero que recela una capacidad de expansión ilimitada por el deseo de captación de su infinito.

Al analizar la obra de Pinazo apoyándonos en la consideración de imagen fractal de la arena hemos construido nuestro argumento vinculando su significado metafórico con el de infinito. Encontramos también este valor en la pintura de Sorolla. Asimilando su materialidad estética y el espacio que conforma con un espacio de expansión imaginaria y de regeneración, purificación y metamorfosis la imagen de la arena nos recuerda a las cualidades estéticas que confieren la imaginación a su materia. Las palabras de Bachelard visualizan el sentido ³⁶:

“Il nous avait semblé indispensable, en se plaçant du point de vue de l’imagination matérielle des éléments, d’étudier une rêverie mésomorphe, une rêverie intermédiaire entre l’eau et la terre, on peut, en effet, saisir une sorte de coopération de deux éléments imaginaires, coopération pleines d’incidents, de contrariétés selon que l’eau adoucit la terre apporte à l’eau sa consistance. Pour l’immatérielle, tout entière à ses préférences, on a beau mélanger les deux éléments, l’un est toujours le sujet actif, l’autre subit l’action...”

³⁵Ver MASSON, *Le chronotope du bain de mer au XX siècle* (Camus, Duras, Clezio), págs. 200–211

³⁶Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l’imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1947, págs. 74–75



Figura 19.6: Joaquín Sorolla y Bastida, *Jávea*. 1905. Fundación Museo Sorolla, Madrid

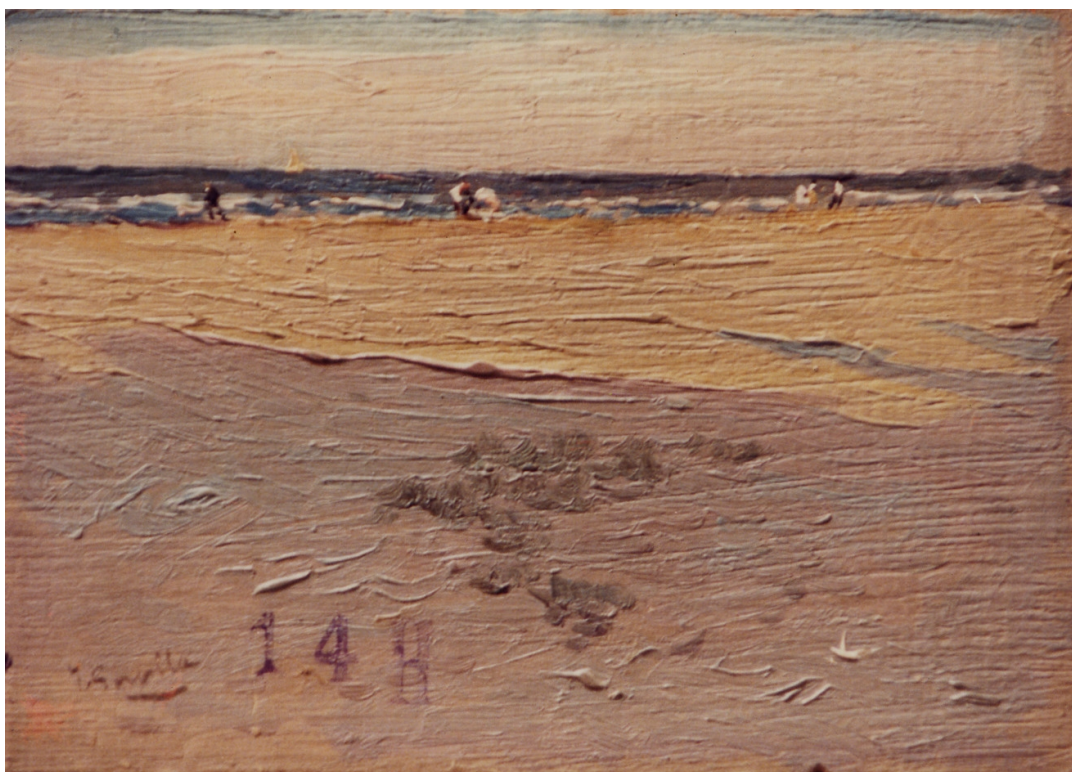


Figura 19.7: Joaquín Sorolla y Bastida, *Playa de Valencia*. Entre 1895–1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

La arena en contacto con el agua se convierte en campo imaginativo alcanzando una significación interpretativa que nos conducirá a la noción de infinito. Sorolla lo prelude. El significado de la arena lo relacionamos con el de búsqueda dejando con ello de considerarlo como un simple decorado y confiriéndole la connotación de infinitud. El pintor valenciano intuitivamente halló en su estudio este concepto. La arena en contacto con el agua se convierte en campo imaginativo alcanzando una significación interpretativa que nos conducirá a la noción de infinito. En su *Playa de Valencia* (Fig. 19.7) interesándose por la calidad de la arena en su contacto con el mar logra captar el sentido fractal que aducíamos.

Destaca la representación de la arena que aparece en primer plano conduciendo nuestra mirada hacia el fondo que culmina con la delimitación del mar y los personajes que la pueblan. Sobre el espacio de la playa todo parece anularse. Encontramos que Sorolla ha querido remarcar las particularidades y las diferencias de la arena granulada unidas en el espacio físico de la playa adquiere la connotación de infinito que se incrementa con la orientación compositiva del cuadro que enfocado hacia el horizonte del mar crea la sensación de disolución temporal. Teniendo en cuenta que la condición humana está ligada a la limitación y se vive en relación constante con la caída, tal y como hemos visto en la interpretación de los artistas vinculados a la primera generación, la arena abrirá nuevas perspectivas ilimitadas a la imaginación y aparecerá como un receptáculo variado de imágenes para los pintores valencianos. En este caso para Sorolla.

El agua como substancia homogénea donde todo se une y se mezcla constituye apoyándose en su noción de continuidad sensible evoca lo infinito. Sorolla en una de los múltiples cua-



Figura 19.8: Joaquín Sorolla y Bastida, *Niño en el Baño*. 1905. Fundación Museo Sorolla, Madrid

dros que realizó sobre la temática del baño transmite este sentido. En sus *Niños en el baño* (Fig. 19.8) capta la experiencia osmótica que la interacción del sentido táctil del agua en su contacto con el cuerpo de quien se sumerge en el mar ofrece. Hay un contacto directo y tranquilo con el infinito del mar desde la inmersión pero leído desde la tranquilidad de la experiencia de lo conocido.

Los niños representados parecen dejarse invadir por las sensaciones que la profundidad del mar propicia. Hay un intercambio directo entre el elemento del agua marina y la mirada de quienes se sumergen en ella encontrando en esa inmersión el contacto con el infinito. Pero esa ósmosis con el agua del mar se puede producir también a través del contacto visual y sonoro del mar. Recabamos en la imagen del paseo por la playa su experiencia. El moverse a lo largo de la orilla del mar contemplando la infinitud del horizonte marino se transforma en una experiencia íntima de infinito. Su contemplación se produce activamente. La mirada del infinito se da en movimiento. No es una contemplación pasiva y fija de la imagen del infinito. Identificamos que la posible fusión entre el universo interior del paseante y del mar es más fuerte. Hay una percepción casi temporal de su imagen. Alain Corbin refiriéndose a ello precisaba³⁷:

“La promenade sur l’eau, souvent nocturne, suggère aussi le désir de voir s’interrompre l’écoulement du temps.”

Esa paralización temporal de la que Corbin habla transmite ese deseo de cohesión buscado en el infinito del mar. La infinitud marina desde su visualización a través de la experiencia del paseo es concebida como búsqueda. La confrontación entre los sentimientos de quien la observa y la visión de la inmensidad ilimitada del mar se confunden en un todo individualizado. De

³⁷ Alain CORBIN, *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005, pág. 116



Figura 19.9: Joaquín Sorolla y Bastida, *Playa de Valencia*. Hacia 1890. Fundación Museo Sorolla, Madrid

esa unión material nace el deseo de infinito y su captación. El momento del día en que se bascula hacia la noche es la visualización material en donde se forman todas las esperanzas, se esbozan todos los sueños y se abolen todas las barreras. Realmente es cuando se realiza la unión entre el yo y el mundo. Representa el instante en que se produce la trascendencia en una sola dimensión y se nos permite asistir a la consolidación de una relación o interrelación entre el mundo interior y el mar. En este contexto encontramos el medio por donde vehicular la noción de infinito. Sorolla supo captarlo. En su cuadro de 1890 *Playa de Valencia* nos lo muestra con gran subtilidad (Fig. 19.9). Durante la hora crepuscular hay una atmósfera espiritualizada y relajada del mar. La reserva de inmensidad celeste favorece la proyección de sentimientos que en sus ecos de universalidad acceden a un nivel de verdad intemporal. El pintor plasmó de manera delicada esta sensación. Los paseantes de su pequeño apunte parecen representar esa realción osmótica con el mar. Su paseo en el atardecer por el mar aparece como una especie de impulsión hacia lo infinito. Se produce una trasposición del paisaje del mar con los sentimientos de sus actores. La contemplación del mar en movimiento a lo largo de la orilla segura moviliza el cuerpo, acapara las sensaciones táctiles y térmicas que dibujan la armonía con el paisaje. Hay un impulso de fusión con la inmensidad cósmica. El mar aparece como el modelo feliz de una existencia libre, mezclada y fusionada. De esta manera se produce una vinculación directa y serena con el infinito marino.

La erosión progresiva del paisaje de límites y contornos aparece como una unión cósmica. Las distancias se abolen entre los diferentes elementos de la creación, el cielo se une a la tierra, lo infinitamente lejano alcanza lo infinitamente cercano. Hay una refracción entre la unidad en el seno del paisaje que favorece la quietud crepuscular y por otra una comunión que une los

personajes en el acto contemplativo. encaminándose todo hacia el sentimiento de infinito. Hay una intensificación de los sentimientos. Sorolla ha sabido ver que el mar ofrece la posibilidad de mediatizar ese flujo de emociones. Su visión del mar deja expansionar las sensaciones de los personajes que pasean colmándolas de mayor expresividad y amplificándolas ante la llegada de la noche. Consigue dar a su imagen casi instantánea, la impresión de una especie de solidez y de fijación salvándola de su fugacidad y de su contingencia. El paseo prolonga el sentido olfativo de la salubridad del mar y su percepción auditiva se une invitando a sus paseantes a una unión profunda con el mar que les acerca a la sensación de infinito.

19.2.2. La frontera imaginaria

El primer concepto que encontramos al relacionar la noción de viaje con la de infinito es la de límite. Partimos de la doble consideración de horizonte: Este puede ser entendido sea como una apertura sea como límite que separa, delimita y cierra. La cuestión del límite y de su franqueo constituye el inicio de la problemática de horizonte como hemos podido estudiar en nuestra parte teórica. La impresión de infinito transmitida por la perspectiva da lugar a un universo circular, borneado por la cúpula del cielo y la curvatura del horizonte que limita el espacio. El horizonte desde la perspectiva del viaje se convierte en dinámico. Le confiere al paisaje movimiento y perspectiva y lo salva del inmovilismo. Encontramos que Sorolla supo captar este sentido en el horizonte del mar. Se produce un cambio entre el horizonte estático del mar que veíamos desde el lugar elegido de contemplación establecido desde la seguridad de la costa y el horizonte que observamos desde una nave en movimiento. Desde el mar su horizonte adquiere vida y esta dinamicidad le confiere a su valor otros significados. Lo dinámico relacionado con el viaje es sinónimo de apertura, de unión armónica entre elementos. En este caso entre cielo y mar. Ese carácter dinámico del horizonte del viaje se vincula también con la noción de frontera imaginaria. Nos sirve para delimitar el espacio invisible hacia el que queremos dirigirnos y que debemos franquear para alcanzar lo desconocido: el infinito. Como ya hemos dicho el viaje en sí mismo tiene un comienzo y un final. Pero según la interiorización que hagamos del mismo se llenará de connotaciones vinculadas a la noción de frontera imaginaria que aquí estamos tratando. Entre la pintura valenciana del mar no hemos encontrado ninguna referencia a los viajes lejanos, fuera de las latitudes conocidas en la época, tal y como hemos analizado al hablar del viaje a los Polos. Es la representación más clara de cruce de la línea de lo conocido a lo desconocido. Pero sin dejar de tener presente esta consideración sí que identificamos el concepto de trasgresión de frontera imaginaria como revelación de la distancia entre lo conocido y lo desconocido. La experiencia inmediata de la inmensidad en un espacio envolvente como es el alta mar se amplía al diversificarse y al ir en la búsqueda de lo desconocido. La evidencia de una nada más allá del horizonte equivale a un salir en su búsqueda, a un “ir hacia”. La imaginación actúa como puente anulando el mundo del aquí conocido y lanzándonos hacia lo desconocido en un viaje de exploración. Ello equivale a una compenetración entre la realidad y lo pensable condensados en una sola unidad. De esta manera se construye el concepto de infinito entendido como trasgresión³⁸:

“Le monde n’est donc pas seulement composé de ce que j’y vois, mais de ce que j’y imagine, et par conséquent de ce que mon imagination y fait voir réellement à mes yeux. Je dépose sans cesse la forme réelle et visible de mes pensées dans l’espace environnant, comme une chose que je place parmi les choses.”

Trasgredir esa frontera imaginaria del horizonte en la búsqueda de infinito requiere el que nuestra conciencia esclarezca claramente el aquí vivido y ello equivale a percibirlo como

³⁸Ver Georges POULET, *Etudes sur le temps humain 2 : La distance intérieure*. Paris: Plon, 1952, pág. 208

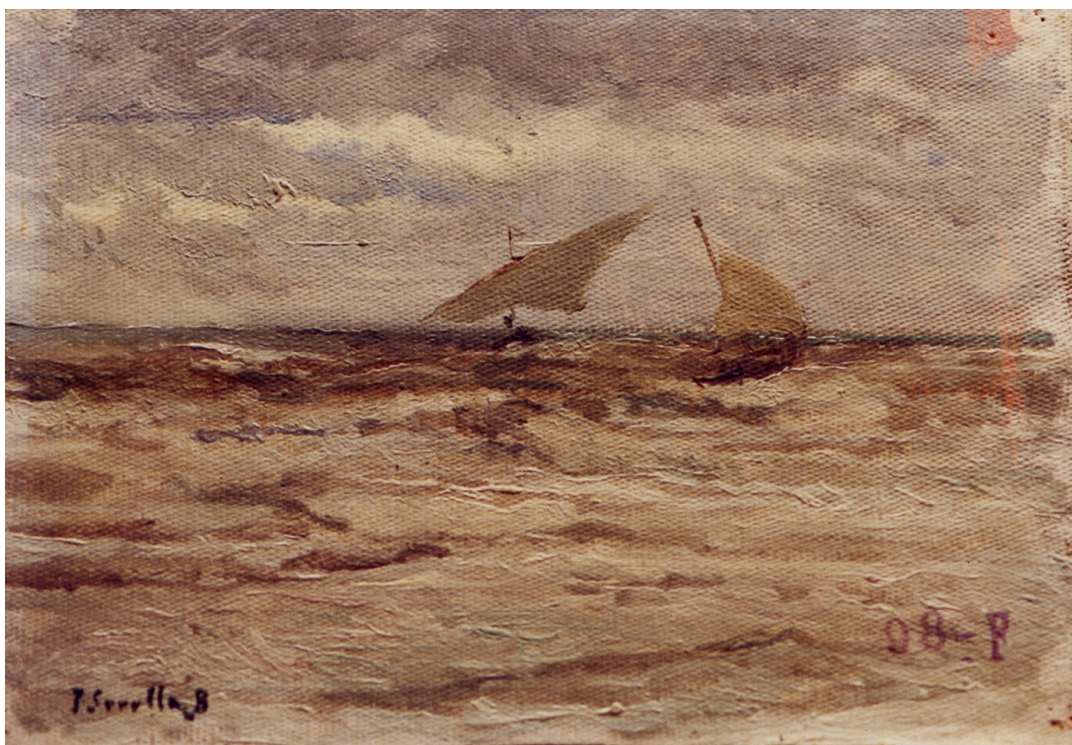


Figura 19.10: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar de Valencia*. Entre 1890–1895. Fundación Museo Sorolla, Madrid

el paso de lo lejano a lo cercano a través de nuestro presente. Vivir la inmensidad del mar significa bascular en medio de la desproporción de un espacio sin aquí donde reside lo infinito y un espacio con aquí desde donde tratamos de verla. A través de esta incommensurabilidad muchos pintores del mar han querido dar forma a esta paradoja. Gracias a la desproporción que la misma representa la pintura del mar ha intentado construir las estructuras simbólicas para mediar entre ambos espacios. A partir de la evidencia de la existencia de la nada fuera de la frontera del horizonte marino emerge la primera forma de posibilidad existencial de infinito. Joaquín Sorolla en su cuadro *Mar de Valencia* (Fig. 19.10) nos sitúa en medio de la inmensidad oceánica y refleja el concepto. Dos barcos de vela simétricamente rompen la horizontalidad de la escena.

Intuimos la aparición de un nuevo sistema de referencia imaginario. El recorrido de los barcos alejados de la costa se convierten en imagen de infinito. Embestidos por el viento avanzan hacia la línea inmensa del horizonte del mar. El momento de franquear la línea imaginaria del horizonte marino sea un viaje real o imaginario o la confusión del uno en el otro implica una trasgresión. Y ésta lleva implícita algo de iniciático en su interpretación. Porque en la vivencia de quien experimenta el viaje se produce una ruptura con el estado de seguridad y de tranquilidad anterior. El navegar por las aguas tranquilas del mar comporta sumergirse en otro mundo. Se produce una especie de cambio en nuestra dimensión espacio-temporal que nos conduce a querer ver lo que hay detrás de la línea. Ese mundo desconocido y nuevo que se metaforiza en infinito. La pintura de Sorolla representa un desplazamiento cercano. Pero nos sirve para situar el significado que el infinito del mar transmite desde la experiencia de un viaje. Y nos induce a alcanzar la nada de la inmensidad marina a partir de

la transgresión imaginaria de la frontera que marca el límite del horizonte del mar. Y es que el viaje por mar nos ofrece una especie de promesa cierta: La ruta sigue siempre más allá de lo que la curvatura de la tierra nos permite ver. El traspasar imaginaria y físicamente esa línea nos proporciona el encuentro con la materialidad de la nada. El cuadro de nuestro artista nos permite aceptar la existencia de esa frontera imaginaria que nos acerca a los confines del mundo los cuáles desde nuestra orientación basamos como idea subjetiva más que geográfica. La perspectiva de apertura que el viaje ofrece abre el deseo de alcanzar lo infinito. La idea de infinito escapa a toda observación por eso tenemos que encontrarnos en medio del mar para sentirlo sin ver límite alguno que circunde la superficie del mar. Confirmamos nuestra idea en el sentido que Burke mantenía³⁹:

“... uninterrupted progression, which alone can stamp on bounded objects the character of infinity.”

Lo lejano y lo desconocido situado más allá de la línea del horizonte contiene en sí mismo el misterio del horizonte. Traspasando lo inmediatamente perceptible, atravesando la apariencia del horizonte alcanzamos lo difícilmente perceptible desde la razón: el infinito.

El concepto de transgresión de frontera imaginaria en el mar como encuentro con el infinito lo entendemos como una idealización de lo visible. Aceptando esta interpretación comprendemos la perspectiva de Merleau-Ponty que mantenía que la invisibilidad de las ideas no existe independientemente de lo visible⁴⁰:

“Non pas un invisible de fait, et non pas un invisible absolu qui n’aurait rien à faire avec le visible, mais l’invisible de ce monde, celui qui l’habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l’Être de cet étant.”

19.2.3. La experiencia del trayecto

La temporalidad del viaje marítimo nos sirve de guía para esclarecer la representación del infinito temporal. Nos apoyaremos en la imagen de trayecto para sostener nuestra hipótesis. Entenderemos la noción de viaje desde su temporalidad inscribiendo su imagen dentro de la linealidad monótona de su continuidad horizontal. Las imágenes mostradas se moverán dentro de las coordenadas de un tiempo horizontal marcado por la tranquilidad y la calma y por la repetición cadencial del movimiento del mar. En palabras de Ribon éste es definido como⁴¹:

“Le temps horizontal est le temps banal enchaîné, celui d’une continuité pâteuse où nous sommes englués le long d’une durée qui subit une poussée *a tergo* : c’est le lieu géométrique de notre passivité ou de notre inertie.”

Reconocemos en esta definición los marcadores temporales que fundamentan su concepto: La continuidad y la repetición. Basándonos en ellos intentaremos mostrar cómo el principio y la duración del viaje se anuncian indirectamente en los cuadros seleccionados instalándose como base para discernir la idea de infinitud marina. Inscribimos por lo tanto las dos categorías de imágenes elegidas como representación involuntaria del infinito y basamos su connotación temporal en la monotonía repetitiva del mar y la abolición de las dimensiones espacio-temporales conocidas. Vamos a considerar al trayecto desde la temporalidad del viaje

³⁹Citado en Jean BORM, “Vers l’infini - L’écriture de voyage face à l’infiniment grand”. En *L’infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pág. 222

⁴⁰Ver Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1986, pág. 187

⁴¹Michel RIBON, *Esthétique de la catastrophe, essai sur l’art et la catastrophe*. Paris: Kimé, 1999, pág. 113

y desde la idea sensorial de infinito. En primer lugar vamos a establecer la noción de tiempo sobre la que nos apoyamos para sostener nuestra hipótesis. Fundación Museo Sorolla El tiempo del trayecto es entendido como el paso que se produce desde la meditación objetiva exterior que me proporciona la experiencia del mar a la visión reflexiva interior de la misma. Nos apoyamos en lo que podemos nombrar tiempo empírico que es quien nos da la clave de interpretación para resolver nuestro dilema. La conciencia de éste durante el tiempo del viaje es quien permite ese paso hacia esa búsqueda interior que precisábamos. La experiencia del mar durante el trayecto equivale al olvido entendido como la pérdida de toda referencia temporal conocida. La mirada meditativa que podemos dirigir hacia el mar durante su trayecto nos conduce a la reflexión de su belleza revelada a través del tiempo. Su experimentación en alta mar entraña su particularidad. Las condiciones específicas en las que el tiempo es vivido nos conducen a la constatación de una doble concepción:

Por un lado remarcamos un *tiempo lineal* dirigido por la linearidad cambiante que implica el mismo movimiento del viaje. El barco avanza unilateralmente cambiando en su recorrido a cada instante.

Por otro experimentamos el *tiempo circular* del mar que representa la mutación que no cambia. En su movimiento dada su continuidad hay perpetuo movimiento pero no cambio sino permanencia.

La dicotomía de ambos conceptos da vida a la sensación temporal del trayecto interiorizándose en quien la experimenta. Y le llevan de esta manera desde el vacío a la plenitud. Es casi una concepción de vacío como la entienden en Oriente⁴² en donde éste sólo se comprende en consonancia con el lleno. La pérdida del presente de su cualidad de actualidad unida a su valor transitorio le ofrecen a través de la tranquilidad interior una plenitud total. La continuidad temporal que el desarrollo del viaje implica actúan como base del concepto de infinito.

Partiendo de esta definición podemos traslucir este significado en la obra de Joaquín Sorolla. En su óleo *Escuadra de Valencia* (Fig. 19.11) nos muestra a través de la horizontalidad claramente definida por la disposición de la composición la pérdida de toda referencia temporal.

Percibimos el infinito temporal del mar gracias a la concatenación lineal de las naves representadas y a la expresión de monotonía repetitiva que el movimiento calmado de la superficie marina da a la imagen. Ese movimiento repetitivo de las olas marinas vehicula la sensación de infinito y se impregna de un significado casi ascético. El ritmo monótono de las naves conecta con el ritmo interior de quien lo percibe. Se produce de esta manera la transmutación explicada: El paso del movimiento repetitivo del barco en el mar al de reposo interior. Sorolla ha aprovechado esa repetición que tildamos de ascética para transcribir el proceso de casi aniquilación interior sólo concebible durante la travesía tranquila por alta mar. Consigue a través de la uniformidad cromática y dispositiva de la obra encuadrar la imagen del trayecto entre dos infinitos: El del cielo y el del mar. La temporalidad de ese infinito se ha valido de la indeterminación de la luz y del color utilizados por Sorolla para expresarse⁴³:

“L’uso del colore (...) e della luce produce degli effetti di forte indeterminazione. Colore e luce sono percepiti non più come rivelatori dei ritmi naturali ma come sostanzianti dei momenti di relativa indipendenza dal trascorrimento temporale.”

⁴²Sobre el concepto de vacío en la pintura oriental revisar François CHENG, *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1991

⁴³Citado en Daniele DOTTORINI (Ed.), *Estetica ed Infinito. Scritti di Matte Blanco*. Roma: Bulzoni, 1941, pág. 131



Figura 19.11: Joaquín Sorolla y Bastida, *Escuadra de Valencia*. Hacia 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

Plasma a través del espacio vacío de la mar calmada un proceso de interiorización dando como resultado una interpretación metafísica del infinito temporal marítimo.

19.2.4. Ritmo y retorno

Hemos analizado como muchos de los pintores valencianos del momento encontraron en las olas del mar la expresión de su infinitud. Joaquín Sorolla dadas sus dotes y sensibilidad en captar los valores del mar buscó en la imagen de las mismas la idea de continuidad temporal que su figura evoca. en su *Mar* de 1900 (Fig. 19.12) nos muestra un plano frontal del ritmo de las olas del Mediterráneo.

El pequeño apunte corresponde a una de las múltiples anotaciones que el pintor recogió en sus paseos. Apartándose de la factura que sus compañeros marinistas de la primera generación daban a sus obras logra plasmar la instantaneidad del movimiento. La atracción ejercida por la ola como tema individual es evidente. El poder captar la fugacidad y la instantaneidad del movimiento marino se convirtió en verdadero desafío para los pintores. La potencialidad expresiva indujo a muchos valencianos del momento a recrearse en la movilidad marina.

Sorolla ha captado el concepto que aquí queremos analizar. El movimiento repetitivo del mar ha sido visto desde la tranquilidad. Se produce continuamente al romper contra las rocas de la costa. Se diferencia de las turgencias que desde la verticalidad de su forma se crean en medio de un mar tempestuoso. En este caso se relaciona con el sentimiento del abismo y de pérdida y será estudiado desde la dimensión vertical. En esa repetición es donde encontramos la expresión de su infinito. Los movimientos aparecen infinitamente sobre la superficie del mar. Encontramos en este efecto una vinculación con el ritmo interior del artista. Se produce

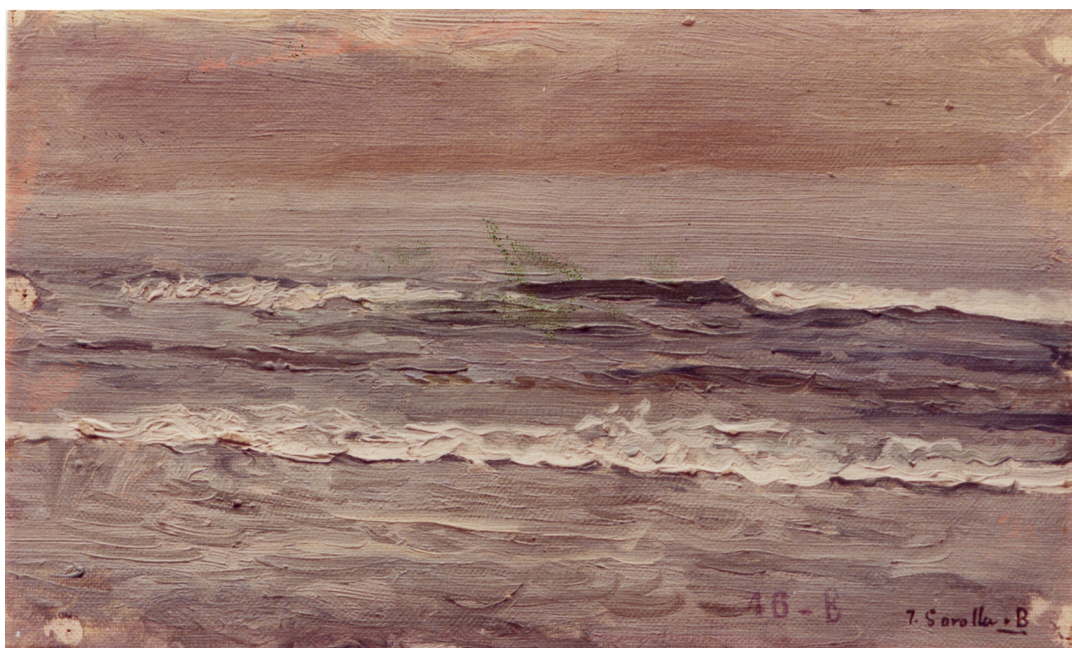


Figura 19.12: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar*. Hacia 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

un encuentro unificador y armonioso entre el ritmo del yo del artista y el del mar. En ello está inscrita la idea de transformación y de cambio. Del mundo exterior hemos pasado al interior. Desde el movimiento infinito de las olas se preludia que las cosas cambian siempre pero el principio permanece invariable. Las olas cambian pero el mar es siempre el mismo. Sorolla apropiándose del efecto de repetición de las olas transmite una especie de efecto de relajación en su imagen. La repetición sistemática del sonido del mar y la sensación de continuidad que traduce penetra en nuestro interior. Ese ritmo interior que la cadencia sonora y secuencial del mar aporta nace de esa repetición infinita. En este paradigma se fundamenta su expresión de infinito.

Reconocemos un segundo concepto en el efecto de repetición de las olas. Nos apoyamos en la paradoja que su misma forma representa. Si tratamos de entender la corporeidad de las ondas marinas nos damos cuenta de que son una manifestación de un binomio contradictorio: Nacen del apogeo y del declive. Esta afirmación nos conduce a la idea de retorno. En el tratamiento de las olas está inscrita la idea de la que hablábamos: Todo lo que tiene un crecimiento y es llevado al límite de su estado sufrirá consecuentemente una caída.

Paralelamente Sorolla revela otro valor relacionado con la infinitud temporal del mar. Se apoya en la orilla como regeneración perpetua. La orilla como límite lleva implícita en sí misma la idea de origen y de término. Inscribimos la noción de infinito dentro del sentido de regeneración perpetua que las olas transmiten en su contacto con la playa. A su borde llegan para morir pero también encuentran en ella su comienzo. *Joaquín Sorolla* en su *Mar* de 1900 (Fig. 19.13) nos muestra en primer plano el devenir constante de las olas del Mediterráneo que van a morir en la orilla del mar.

Sorolla supo capturar en la instantaneidad de la ida y la venida de las olas su inmovilidad puntual. Creando una sensación de tiempo suspendido. Tal y como ocurría desde el espacio de espera que se crea al escuchar y tratar de retener su movimiento ocurre desde su percepción temporal. El intento de eternizar los instantes de las olas materializa la densidad del



Figura 19.13: Joaquín Sorolla y Bastida, *Mar*. Hacia 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid



Figura 19.14: Joaquín Sorolla y Bastida, *Barca en la playa*. Entre 1895 y 1900. Fundación Museo Sorolla, Madrid

tiempo. La aprehensión del instante gana en permanencia y pierde en fugacidad. El observar desde la orilla la regeneración perpetua de las olas permite de percibir el misterio del fin y del comienzo. Nos empuja a lanzarnos en la inmensidad del mar que nos rodea y que se renueva incesantemente a través del movimiento de sus olas. Sorolla vió cómo contienen en su naturaleza su propia destrucción y su regeneración desvelándonos de esta manera su realidad cíclica y transportándonos con ello hacia el infinito de su eterno movimiento.

19.2.5. La experiencia del tiempo cíclico

Sorolla se dejó encandilar por la naturaleza y sus cambios cíclicos. Encontramos en su *Puesta de sol* (Fig. 19.14) de 1895 la idea de circularidad que la noche y el día inferen a la imagen del mar.

Sorolla revela con expresividad el juego cromático de tonos y luces del crepúsculo. El sol como fuerza ambivalente que aclara y da luz aparece en su descenso. El pintor expresa la idea de infinitud basándose en el juego entre unidad y variedad que la idea de circularidad implica. Como la circularidad del movimiento marino capta en esta imagen del mar un deso de apropiación de un instante que se repite inexorablemente cada día. Sorolla reconoce en el dinamismo del mar inscrito dentro del propio movimiento cíclico de la naturaleza su estructura temporal y repetitiva y de ahí parte para plasmar la idea de infinitud marina.

Conclusión

El trabajo de investigación realizado ha tenido como ambición mostrar cómo a través de la imagen del mar y de su materialidad estética se puede expresar la sensación de infinitud que su contemplación evoca. La imagen del mar entendida como trayecto fenomenológico y apoyada en la estructura tripartita de nuestro análisis nos ha permitido en las dos primeras partes fijar los conceptos y valores que definen su materialidad estética ahondando en las vías de representación de su infinitud dentro del contexto pictórico europeo del siglo XIX y en la tercera aplicarlos y reflexionar tomando como base la pintura valenciana del mar de la segunda mitad de siglo. Hemos partido de que la realidad del mar procede de su misma naturaleza física. El estudio de su imagen como modelo de representación pictórica ha implicado tener en cuenta el binomio realidad e imaginación. Nos hemos dejado guiar por la metodología del imaginario de Gilbert Durand⁴⁴, alimentada por los aportes de la fenomenología de Gaston Bachelard⁴⁵ y de Maurice Merleau-Ponty⁴⁶. Estas directrices nos han ayudado a identificar las coordenadas interpretativas en la lectura y en la valorización de su imagen. Constatamos que el significado del mar como imagen no se centra tan sólo en su realidad. El mar como tal es libre pero es susceptible de ser relacionado con diferentes valores dándole gran potencialidad como figura. Por eso decimos que no existe un solo mar sino multitud del mismo según sea la mirada aportada por el artista. Remarcamos la originalidad del análisis presentado basándonos en primer lugar en la exhaustiva revisión bibliográfica que sobre la pintura del mar se ha hecho no sólo dentro del contexto español y valenciano sino del europeo. Se ha aportado una amplia bibliografía sobre el tema que constituye la base primordial para establecer las bases teóricas del tema. Por otro lado en su constitución hay un reflejo de la interdisciplinareidad de nuestro enfoque que ha basculado entre un estudio histórico-artístico y estético del tema abordado. Las fuentes consultadas parten de obras generales de historia, arte, filosofía, literatura, crítica literaria y metodología del imaginario que abarcan el campo de la fenomenología, psicoanálisis, antropología, espiritualidad y simbolismo para finalizar con una revisión puntual tanto de monografías como de artículos y catálogos de exposiciones del ámbito pictórico del mar. Pese a existir una amplia revisión crítica sobre el tema intuimos como innovadora la propuesta de lectura establecida para entender la expresión de la sensación de infinitud marina en pintura. Su reflexión nos ha dado una clave de interpretación de

⁴⁴El método de Gilbert Durand nos permite desvelar las experiencias universales del mar situándolas más allá de las obras estudiadas en su singularidad Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963, pág. Ver

⁴⁵"La poétique de la rêverie" de Bachelard nace de la sensación anclada en la materia que nosotros trasladamos a la pintura del mar constituyendo de esta manera una experiencia de la subjetividad que enriquecida por el imaginario es trabajada a través de las imágenes universales del mar. Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960, pág. Ver

⁴⁶El pensamiento del filósofo francés constituye un rico pozo conceptual para construir nuestro discurso. Su fenomenología reposa en la intuición y en el análisis de las fórmulas de las calidades poéticas y plástica que nosotros trasladaremos al mar y a su expresión de infinito. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987, pág. Ver

la pintura del mar personal que aplicada al contexto pictórico valenciano elegido constituye una nueva visión y nos permite conceptualizar los valores y las relaciones que la representan. A través de los capítulos de nuestra primera parte hemos propuesto una reflexión sobre la materialidad estética del mar centrándonos en el estudio de los valores que lo definen: Su color, movimiento y sonido estudiando su infinitud como valor central en nuestra segunda parte. El estudio del mar nos ha revelado la fuerza imaginativa, la polivalencia de imágenes asociadas a su realidad y el valor cósmico que desprende revelándonos las dos características que lo definen como imagen: Su carácter sustancial y poético. Hemos llegado a la conclusión que su valor como imagen reside en la capacidad de reflexión que provoca constituyendo en sí misma una estética que lo define. Todos los términos que caracterizan al mar contienen en sí mismos una concepción abstracta para materializarlos en imagen y por sus múltiples facetas y por su rico contenido experiencial se convierten en material metafórico. La mezcla de lo real y de lo imaginario es lo que da cuerpo a la obra artística y lo que permite la interrogación de su significado por parte de quien la observa. El poder de las imágenes del mar reside por lo tanto en su propia individualización y su emancipación del imaginario universal al que pertenecen. El encontrar su propia singularidad como imagen es el único medio para conseguir su máxima expresividad.

Nuestra segunda parte se ha centrado en presentar una clave de lectura de la expresión de la infinitud marina en la pintura del mar. Incidimos en la originalidad de la estructura interpretativa adoptada. El plan que hemos seguido nos ha permitido dar cuenta de la integralidad de la experiencia estética del mar y de su experiencia de infinito. Hemos adoptado la dinámica de su dimensionalidad⁴⁷ inducida por la coexistencia dualista de la horizontalidad y la verticalidad. Dialéctica que es generada por la perpetua oscilación entre dos actitudes imaginativas opuestas, por la indisociabilidad de dos maneras de estar en el mundo: Por un lado el placer y la tranquilidad y por otro el desespero de una sensibilidad fragmentada, sujeta a tormentos e interrogaciones bajo el sentido de la existencia, rumiada por inquietudes existenciales. Hemos querido presentar una nueva propuesta interpretativa profundizada ya en otras disciplinas⁴⁸ pero no abordada ampliamente en pintura. Nuestra reflexión sobre la captación de la sensación del infinito marino ha sido planteada en esta segunda parte desde una perspectiva teórica y metodológica. Nuestro punto de partida primordial ha sido el considerar el valor de la imagen del mar como su propia capacidad de hacer reflexionar. Nuestro objetivo no ha sido estudiar los planteamientos teóricos sobre la noción de infinito abordada dentro del encuadre pictórico seleccionado sino centrarnos en la expresión de la sensación de infinito como fuente de inspiración que la imagen del mar puede proporcionar entendida por un lado como fuente de grandes interrogaciones y por otro como espacio de reflexión. Nuestro análisis ha pretendido demostrar cómo a través de la imagen del mar y de su materialidad estética los pintores seleccionados captaron la idea de infinito manifestándose bajo diferentes aspectos, articulándose y relacionándose entre sí. Hemos pretendido desvelar los cauces interpretativos por los que los pintores se apoyaron para expresar la infinitud del mar. Nuestra propuesta teórica se ha basado en primer lugar en definir el concepto del infinito marino llegando a la conclusión de que no es un arquetipo estandarizado. Su imagen depende tanto de la experiencia cultural común heredada como la del propio artista que trata de representarlo. La sensación de infinitud marina se asocia tanto a referentes concretos cercanos a su realidad

⁴⁷Sobre la consideración de la dimensión vertical y horizontal del infinito ver el análisis de Gau SHOW-LIEN, *Tranquillité du vide. Reflexions à partir d'une pratique de l'installation sur le thème de l'inspiration venue de la mer*. Thèse de Doctorat, Université Paris 1, 1994

⁴⁸Dentro del ámbito literario son de interés los siguientes estudios sobre el tema Marie BLAIN-PINEL, *La mer miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003, Intérférences; Ronald SHUSTERMAN (Dir.), *L'infini. Textes des colloques*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, des 3-4 mars 2000 et 2-3 mars 2001. Groupe d'études et de recherches britanniques, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 (Org.). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002

como puede ser la figura del barco o la playa y los elementos naturales que lo circundan como también a referentes ligados a conceptos más filosóficos y sensoriales: sublime, inmensidad, miedo etc... Juntos conforman una amplia red de interconexiones que engendran a su vez nuevas interpretaciones. La diferenciación de las características que determinan la infinitud marina la hemos diferenciado interpretando su paisaje junto al del desierto, el cielo, la montaña y la llanura que por su morfología física, connotación metafórica y vinculación estrecha con el universo en el que surge, han compartido su misma esencia. Buscando la dimensión del infinito hemos constatado que nace de la relación dialéctica entre la verticalidad y la horizontalidad. Ambas coexisten por un efecto de contraste: el infinito de la horizontalidad se opone a la profundidad del espacio submarino. Desde la intuición y bajo el movimiento que la relación de fuerzas de ambos axiomas supone hemos reflexionado sobre la dimensión de infinito teniendo en cuenta la tipología clásica del mismo. Su vertiente espacio-temporal, trascendente y existencial. Basándonos en este razonamiento observamos que la dimensión de infinitud coincide a su vez con la propia dimensión del mar provocando un juego de abscisas y coordenadas conceptuales que ayudan a materializar su noción. La dimensión horizontal del mar ha sido interpretada a través de la figura del viaje entendida como sinécdote del infinito, de la experiencia de la inmensidad ilimitada de su espacio y la eternidad temporal de su trayecto tomando como modelos el barco y el puerto y definiendo los parámetros que le otorgan su temporalidad. Conceptos entendidos desde el vacío horizontal de su espacio visto como sinónimo de tranquilidad y analizada desde la experiencia de lo sublime, del límite y de la partida y desde la perspectiva cíclica de su temporalidad. La dimensión vertical del mar ha sido vista desde la noción de profundidad y catalogada como espacio abisal utilizando la figura del naufragio como vía de expresión. Ha sido entendida desde su bidireccionalidad entañando dos tipos de infinitud: La trascendente que nos recuerda la relación con el más allá. Y la existencial que se vincula con la experiencia interior del mismo ser. Esta articulación teórica nos ha permitido fundamentar los cauces interpretativos sobre los que apoyar nuestra última parte. Con nuestro trabajo hemos aseverado que los artistas escogidos demuestran que el mundo imaginario como modificación de la realidad del mar no es suficiente para lograr la expresión de infinito necesita apoyarse también en un conjunto de realidades. Hemos entendido la orientación metafísica dada a nuestra hipótesis de investigación como la experiencia propia del artista. Hemos demostrado que la inmersión hacia lo desconocido y lo inexplorado les ha hecho experimentar algo nuevo e imperceptible en el mar y les ha servido para mostrar otros aspectos desconocidos del mismo. Es por lo que conectándolo con la idea de infinitud que aquí hemos querido estudiar afirmamos que el mar y su realidad proponen una doble realidad en su búsqueda de representación del infinito: La material y la espiritual. De nuevo acaparamos en esta definición la bidimensionalidad que compone su ser. El concepto de infinito ha encontrado en la figura del mar un nuevo lenguaje con el que manifestarse : Su combate existencial. El mar a través de su materialidad estética fundamenta la representación de su infinitud en la búsqueda de lo desconocido. El hilo conductor que hemos seguido en la búsqueda de la representación del infinito del mar en las obras seleccionadas se ha basado en la receptividad de aquellas imágenes encaminadas a lo imprevisible. Es por lo que tratar de encontrar el concepto de infinito en el mar es un riesgo puesto que implica considerar por un lado el imaginario colectivo que es quien ha afirmado su imagen hasta la actualidad y por otro en base a ello la influencia que ha tenido en la interpretación de su imagen. Por eso hemos recabado que tras el análisis de las diferentes propuestas realizadas que el significado que se obtiene a través del estudio de las mismas contiene una base común. Hay una constante en cuanto al mar como modelo que se ha transmitido y que a pesar del desarrollo y la evolución estilística de las distintas épocas se ha mantenido. Y se resume en la idea del miedo del hombre ante la magnitud de la nada que le empujan a partir en la búsqueda trasgrediendo su finitud para poder cambiar su destino. Esto aparece como un nuevo lenguaje en el que

el hombre traduce su esperanza de poder trascender a su destino abriéndose al infinito de su imagen. Es un nuevo lenguaje universal que refleja la lucha del hombre por sus angustias existenciales. El mar a través de su infinitud ofrece el medio idóneo para perderse en esa realidad misma de su imagen y dar respuesta a sus cuestionamientos metafísicos sobre el mundo. Por eso la pintura del mar traduce por excelencia el deseo de infinito. Paradójicamente en sus representaciones hemos encontrado en esa búsqueda por alcanzar el concepto de infinito que su imagen traduce una doble aproximación. Por un lado el mar aparece como terrorífico, como el combate que afronta hombre y naturaleza y lo acerca a la muerte pero por otro a través de él descubre la fuerza de su espíritu y de su alma. En la representación del infinito no ha habido nunca un alejamiento de la realidad del mar sino una sublimación de la misma. La realidad del mar aparece ante los pintores elegidos como la representación de lo visible y de lo invisible. La materialidad estética del mar ofrece la posibilidad estética de ser un modelo universal de representación pero también un impulso hacia todo lo que no es real e infinito.

Hemos consagrado la última parte de nuestro trabajo al análisis de la expresión de infinito en la pintura valenciana del mar de la segunda mitad del siglo XIX. Hemos constatado que la estética de los pintores valencianos ha tenido como objetivo resolver dentro del campo de lo imaginario la coexistencia de estos dos tipos de aspiraciones diferentes de infinito tan necesarias una como la otra. La que consiste en demostrar el mundo de lo sensible y la que sacrifica el placer traspasando la materia en el acto interpretativo. La definición de una poética ha demostrado que el lirismo del mar valenciano va más allá de lo puramente ornamental y está ligado a la espiritualización de la materia. Caben destacar la diferencias estilísticas existentes en la obra de los artistas elegidos. El grupo de pintores considerados como marinistas puros encabezados por Rafael Monleón y sus seguidores: Salvador Abril, Javier Juste, Enrique Saborit, Benito Lleónart, Pedro Ferrer conforman una visión temática uniforme. Destacamos la dificultad que ha supuesto el poder recopilar en determinados casos el suficiente material tanto bibliográfico como gráfico para poder realizar un juicio crítico de su obra. La mayoría de las referencias y de las obras de dichos pintores no están localizadas y son conocidas a través de fuentes indirectas y por noticias en la prensa de la época. Por su parte Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla sin olvidar a Antonio Muñoz Degraín encabezan una nueva manera de ver y sentir el mar. Su visión renovadora huye de los cánones convencionales encaminándose hacia una nueva pintura del mar que armoniza la realidad con nuevos presupuestos modernizadores. La dificultad que ha suscitado el analizar la falta de unidad estilística entre los dos grupos de pintores mencionados se ha salvado tomando como hilo conductor el protagonismo y la interpretación conceptual del mar como imagen. El nexo de unión entre las diferentes personalidades presentadas y su elección por la pintura del mar se resume en dos factores: Por un lado su lugar de nacimiento cercano al mar y en segundo circunstancias biográficas particulares que les llevaron a viajar y a entrar en contacto directo con el mismo. Ambas razones intervienen en su elección. A ello hay que unir la sensibilidad particular de cada uno de ellos al relacionarse con su entorno. Para la selección de los pintores escogidos se ha realizado una revisión de la pintura valenciana del mar del período teniendo en cuenta tanto las diferentes monografías, estudios críticos y catálogos de exposiciones realizados sobre los artistas más conocidos como la crítica de la prensa tanto local y nacional del período que recoge noticias de las personalidades menores y que se ha constituido en fuente primordial para nuestra investigación. Dado que nuestro estudio no versa sobre un estudio histórico exhaustivo de cada uno de los artistas representados se ha optado por escoger la obra de aquellos que mejor representan los valores definidos en nuestra propuesta teórica. Metodológicamente se ha seguido una misma estructura expositiva. En primer lugar se ha realizado un pequeño encuadre biográfico para situar al pintor y a su obra y en segundo lugar se han analizado los valores y conceptos más representativos en la representación de la sensación de infinitud del mar. Hemos aseverado que el mar como sujeto de representación en los pintores del mar

del período tratado proporciona a la materialización del sentimiento de infinito en pintura los siguientes puntos de apoyo: Un variado catálogo de imágenes utilizables como materia poética, un rico registro metafórico del tema y las vías sobre las que partir para introducir y experimentar nuevos conceptos técnicos y pictóricos. Teniendo en cuenta las circunstancias historico-estilísticas del contexto pictórico seleccionado y la falta de una visión unitaria del mar entre sus representantes observamos que no buscan conceptualizar sobre la noción de infinito sino más bien siguiendo esa capacidad de reflexión que su imagen evoca llegan a captarlo intuitivamente. No hay una intención manifiesta en su búsqueda. En base a esta premisa hemos construido nuestro discurso. El protagonista de nuestro análisis ha sido la imagen propia del mar y la sensación de infinitud que puede provocar al entrar en contacto con él convirtiéndose en fuente de inspiración y no el recorrido individualizado de cada una de las personalidades pictóricas tratadas. La ubicación bibliográfica y estilística ha quedado sintetizada en el catálogo de obras presentado. Se ha realizado una selección muy puntual de la obra de cada artista presentado. Se ha acompañado al compendio de cuadros una breve bibliografía más extensa en los pintores menos conocidos y más sucinta en las personalidades más conocidas como Sorolla, Pinazo y Muñoz Degraín que contextualizan el recorrido crítico hecho sobre cada uno de ellos. Nuestra intención ha sido seleccionar entre los valores que la pintura del mar comporta aquellos que han servido a nuestros pintores para vehicular dicha expresión de infinitud. Con nuestra investigación hemos intentado demostrar en base a la duplicidad de la estructura interpretativa abordada en la segunda parte de nuestro trabajo qué vías de expresión utilizaron los pintores valencianos para expresar la infinitud de la imagen del mar. Partiendo de la diferenciación estilística que las dos generaciones de artistas presentados vislumbran observamos que en la primera de ellas ha habido una preminencia de la visión vertical del infinito marino. Fieles representantes de la pintura marinista abordan de manera mayoritaria la figura del naufragio en sus más diversas tipologías para expresar la idea de infinitud. La originalidad del análisis radica en el estudio de su figura no como tema iconográfico ampliamente estudiado sino vinculado a la idea de infinitud del mar apoyada en los valores de contemplación y de vacío entendido como abismo. La pintura valenciana del mar sincronizando con la temática de la época se inscribirá dentro de la concepción neorromántica aún vigente aunque desde presupuestos estilísticos cercanos al naturalismo infiriendo a la mayor parte de sus representaciones el aspecto más amenazador del mar en donde la fuerza de éste será sinónimo de muerte y se representará a través de la iconografía de la tempestad y del naufragio. Por un lado observamos que prevalece una mediocridad y repetición en las obras propio de las directrices marcadas por el gusto que imponía la época. Por otro comienzan a aparecer diversas aptitudes y concepciones ante el mar propias del encuadre espacio-temporal de cada artista que comenzarán a introducir nuevas visiones en las representaciones. Pero a pesar de todo la muerte en el mar en la pintura valenciana del momento desde la incipiente variedad estilística en su tratamiento no hará olvidar la homogeneidad de rasgos que la conforman como tema. Pensamos que el sentimiento de infinito preludiado por los artistas tratados se logra desde el momento que consiguen una disponibilidad subjetiva hacia el mar en donde la vacuidad interior de su espíritu se impone orientándose a través de un universo propio e imaginativo que se manifestará a través de la intuición y no a través de reflexiones filosóficas. De esta manera la cara más dramática del mar les servirá de vía para expresar intuitivamente la sensación de su infinitud. El mar, su insondabilidad e incommensurabilidad inscritas dentro del registro de la muerte y de su violencia aportarán a nuestros pintores el camino para expresar la fusión con lo intemporal y lo invisible de la infinitud marina. Los valores del miedo y el mar que los pintores marinistas representan se concentran en la evocación de lo desconocido. La dramaturgia del mar se asimila a la experiencia del vacío, de su profundidad abismal. Es una especie de sumersión hacia lo inteligible. Los artistas estudiados inducidos por el poder evocador de la fuerza del mar intuyeron su infinito apoyándose en la noción de verticalidad

descendente de su dimensión representada por la profundidad del fondo del mar y en la experiencia de caída e inmersión en la misma valiéndose para ello de la imaginación poética que el elemento marítimo les invocaba. Desde la orientación metafísica que hemos querido dar a nuestra hipótesis, prefiguramos en la dimensión vertical del infinito buscado por nuestros artistas, su signo descendente, vinculado a la noción de profundidad separándonos de esta manera de su sentido trascendente vinculado a Dios que no encontramos en las obras analizadas. La sensación de infinitud captada a través de la figura del naufragio ha sido abordada desde el lado existencial por todos los pintores representados prevaleciendo en todos ellos el valor del infinito vivido. Tanto Monleón, Ferrer Calatayud, Abril, Juste y los marinistas menores presentados muestran en sus representaciones una visión del naufragio directa. Las representaciones del mar embravecido y presagiando muerte reflejan el binomio indestructible entre la experiencia de la caída al mar y la experiencia de todos nuestros temores existenciales. Su concepto lo hemos interpretado como una ridimensión espacio-temporal. La vivencia de las consecuencias de un naufragio expresada en cada una de las obras presentadas nos arranca de nuestra posición segura para introducirnos y disponernos de nuevo en el mundo. Nos abre a la experiencia del asombro disponiéndonos intuitivamente a reflexiones sobre el espacio y el tiempo. Su imagen se mide desde la experiencia acercándonos a interrogaciones existenciales que no dejan de metamorfosearse y de abrirse desde su dimensionalidad vertical. Su imagen se construye a través de la imaginación metafísica. Hemos encontrado también el valor de infinito contemplado. Hemos tomado como punto de partida los cuadros de Rafael Monleón pertenecientes a su primera época. Basándonos en la perspectiva del sentimiento de lo sublime y enfocando nuestras aproximaciones desde la problemática del ser nos hemos apoyado en la noción de distancia y contemplación para su análisis. Hemos constatado que sus cuadros son fiel reflejo de dicho valor preludiando el alejamiento espacial entre la mar enaltecida y su espectador que el carácter de lo sublime confiere a los fenómenos de la naturaleza. En el entendimiento de la sensación de infinitud marina que Monleón ha querido expresar encontramos la noción de distancia de contemplación como medio para dominar el abismo. Desde la seguridad de la distancia experimentamos la distancia abisal del infinito del mar y del interior de nuestra vida. Este mismo concepto ha sido evocado también por Abril, Juste y Ferrer Calatayud quienes se han valido de la posición de contemplación permitiéndoles encontrarse ante la realidad espiritual que la escena del naufragio sugiere y entrar dentro de la significación del mundo de la metafísica intuitivamente. Finalizamos afirmando que la forma y el sentido de la contemplación de un naufragio es concebida como la estructura sobre la que se apoya la noción de infinitud existencial. Su significado es: la imposibilidad absoluta de conocer y resolver el eterno problema del destino humano. Ello nos permite aseverar que la realidad violenta del mar desde la connotación neorromántica tratada por dichos pintores es visible porque lleva inscrita en su reverso la invisibilidad del infinito de su materialidad estética. Otro de los valores que hemos remarcado desde la visión vertical del mar lo hallamos en la idea de fragmentación. Salvador abril y Pedro Ferrer Calatayud lo han ilustrado. Sus cuadros nos han permitido demostrar cómo la captación de la verticalidad marina puede ser vivida a través de momentos precisos del mar intuyendo de esta manera la infinitud marina. Desde su condición de fractual hemos abordado la idea de infinitud del vacío del mar basándonos en la imagen parcial que del mismo se puede representar. A través de ella hemos demostrado que entender el océano significa imaginar su totalidad. Es a través del fragmento que no cambia cómo se alcanza lo infinito. Compositivamente hemos demostrado que el mar de las imágenes elegidas ha plasmado su verticalidad desde dos posibles posiciones. Bien anulando la delimitación de su horizonte y creando la sensación de pérdida de referencia espacial bien reflejando sólo una parte de la totalidad marina a la que pertenecen. A ello hay que añadir la posición metafísica de puesta en abismo adoptada por los pintores nombrados que han ayudado a orientar hacia el vacío desconocido del mar alcanzando de esta manera la representación de su infinitud.

La visión horizontal del mar constituye el segundo eje de lectura adoptado en la interpretación de la sensación de infinitud marina en la pintura valenciana. Hemos considerado la contemplación del vacío marino desde la percepción de la inmensidad de su espacio y desde la relación dinámica establecida entre el espectáculo del mar y su contemplador. El infinito marino desde su dimensión horizontal se comprende desde el concepto de inmensidad y adopta como punto de vista de contemplación la tierra. Se inaugura una nueva visión del mar y una nueva dialéctica estructurando de esta manera una nueva imagen del mismo y de su infinito. En su pintura la horizontalidad marina actúa como un umbral sobre el vacío. A través de cada una de las miradas presentadas hemos demostrado los diversos modos de intuir y sobretodo de expresar la plenitud existencial que comporta la infinitud marina. Hemos abordado el infinito espacial del mar desde la simplicidad visual de su ilimitación y desde el ensanchamiento interior que su experiencia directa provoca. En su interpretación hemos vislumbrado dos tipos de experiencia a la hora de traducir el sentimiento de infinitud del mar en la pintura valenciana estudiada: La experiencia visual y la experiencia del viaje. En nuestro análisis hemos partido de que la experiencia visual y subjetiva de la horizontalidad del mar que nuestros pintores reflejaron está ligada a la elección del punto de vista adoptado en su observación. La elección de los lugares de contemplación por parte de los marinistas aquí estudiados y la afirmación de la posición estable como observadores nos ha llevado a la constatación de una armonización en la interpretación de la inmensidad marina puesto que permite interrogarse sobre las cualidades evocadas e interpretadas de la horizontalidad del mar observado. Aseveramos que en las obras analizadas la inmensidad del mar es más que la pura descripción de su extensión ilimitada. La posición de observación que hemos primado en nuestro análisis ha sido la frontal. Monleón y Abril han ilustrado el concepto. Las imágenes elegidas utilizan el mar como representación del silencio de la existencia. El punto de vista frontal en la observación de la inmensidad del mar está ligado estrechamente al de tranquilidad. El silencio que desde la contemplación meditativa confiere el mar se convierte en un medium privilegiado para la expresión de infinito. A través de la perspectiva que esta ontología de la tranquilidad que la observación frontal de la horizontalidad de la inmensidad del mar comporta hemos dado una respuesta a nuestra hipótesis de captura de la sensación de infinito. La experiencia del viaje ha sido entendida como sinécdoque de infinito. Su noción nos ha servido para vehicular la expresión de infinitud del mar en la pintura valenciana. Desde su sentido dinámico y entendido como signo de apertura y como unión armónica entre los diversos elementos que conforman la imagen del mar ha ofrecido a los artistas seleccionados una visión global que traza los pasos de la noción de infinitud. Hemos identificado dos valores. Por un lado el de frontera imaginaria representada por Pinazo a través de la idea de partida. El pintor evoca claramente el sentimiento de apertura que toda partida manifiesta. El mar que Pinazo descubre es el mar de la separación pero también de la unión y del contacto de dos realidades diversas: Lo conocido y lo desconocido. Bajo estos presupuestos sitúa la expresión de infinitud. Hemos encontrado en la idea de partida como imagen de infinito una necesidad intrínseca existencial. Hay un impulso de alejamiento, de huida de la realidad cotidiana quizás no deseable hacia la búsqueda de otra desconocida pero que se convierte en una especie de refugio para el que la emprende. Entre la pintura valenciana del mar no hemos visto ninguna referencia a los viajes lejanos, fuera de las latitudes conocidas en la época, tal y como hemos analizado al hablar del viaje a los Polos en nuestra segunda parte. Es la representación más clara de cruce de la línea de lo conocido a lo desconocido. Pero sin dejar de tener presente esta consideración sí que identificamos el concepto de trasgresión de frontera imaginaria como revelación de la distancia entre lo conocido y lo desconocido. Pero reconocemos en la experiencia inmediata de la inmensidad en un espacio envolvente como es el alta mar que se amplía al diversificarse y al ir en la búsqueda de lo desconocido las pautas interpretativas de la sensación de infinito. Por otro lado Rafael Monleón ha captado la sublimidad del horizonte marino a través de la

figura del viaje. Hemos reconocido este segundo valor en su primera época cuando la influencia de la pintura del norte estaba vigente en su obra con mayor intensidad. El pintor se vale la vastedad de la tranquilidad de la inmensidad marina para captar ese no lugar que es el infinito. Observamos que la inmensidad del mar actúa para Monleón como fuente de meditación cósmica. Se apoya en una serie de correspondencias cósmicas que le ayudan a expresar intuitivamente la idea sentida de infinitud marina. La inmensidad aparece como una deriva interior donde todo se medita desde donde se parte a través del viaje en busca del infinito. Desde el punto de vista de la temporalidad del mar nos hemos basado en el concepto de eternidad y de repetición tomando en cuenta para su lectura los baremos de permanencia, sucesión y simultaneidad. La continuidad marina ha sido vista como una sucesión de instantes materializados en la figura del barco conteniendo una ambivalencia en su imagen dado que representa el fluir sin cambio, la de su trayecto así como el ritmo constante de sus olas. Hemos encontrado una poetización del paso del tiempo en el mar evocado por los pintores elegidos. Este ya no es vivido de modo negativo sino más bien entendido desde su sensación de renovación y como una apertura en la búsqueda del infinito sentido. El concepto base sobre el que los pintores valencianos han expresado la sensación temporal del infinito marino se identifica con el de eternidad repetitiva. Hemos encontrado en las imágenes marinas evocadas los siguientes valores: La concepción cíclica de la existencia, la experiencia del tiempo cíclico y la idea de repetición. Hemos constatado que Rafael Monleón aprovecha la imagen del barco navegando por el mar para expresar el primero de ellos. Consigue a través de la imagen de los barcos retornando y navegando lentamente hacia la ilimitación del espacio marino anunciar la relación existente entre el mar y la eternidad. El viaje por mar simboliza la vida en su totalidad. Durante su desarrollo y después con su fin, la muerte. Aquí aunque presentida, la muerte desvinculada de la experiencia del abismo predominante en la mayoría de sus obras trasluce el sentimiento de la nada representado por la constatación de la existencia humana y su relación con la eternidad. Remarcamos en cambio una preminencia del segundo valor en las imágenes analizadas. Rafael Monleón, Pedro Ferrer, Antonio Muñoz, Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla desde ópticas diferentes supieron captar la interconexión del mar con otros elementos de la naturaleza hallando en la poética de la inmensidad marina y su correspondencia con dichos elementos la idea de infinito. Interpretamos sus imágenes marinas desde la noción de eternidad solapada a la de circularidad. La idea de infinitud marina ha sido expresada a través de la unidad y la variedad que la propia naturaleza del mar representa. Los distintos momentos del mar representado vinculados a los diferentes momentos del día manifiestan el sentido de la circularidad en el que el infinito del mar se inscribe mostrando los misterios de la naturaleza misma y el doble movimiento en el que la vida humana se desarrolla: El fin y el comienzo. Como la circularidad del movimiento marino. El último valor temporal adoptado se ha basado en la idea de repetición. Por un lado hemos encontrado la figura del trayecto como medio vehicular de la expresión de infinito. Hemos intuido su significado en la obra de Sorolla. El ritmo monótono de las naves conecta con el ritmo interior de quien lo percibe. Se produce de esta manera la transmutación explicada: El paso del movimiento repetitivo del barco en el mar al de reposo interior. Por otro lado observamos que la figura de la ola ha sido utilizado también como medio para expresar la sensación de la infinitud marina. Monleón, Abril y Sorolla han ilustrado el concepto entendiendo al mar como la viva imagen de la continuidad temporal. Cada ola es la misma siendo diferente. Actúan en su pintura como marcadores temporales. El sentido a través del que los pintores captaron la sensación de infinitud. La formación de las olas se inscribe desde esta óptica dentro de una circularidad temporal infinita. Reconocemos que desde la dimensión horizontal los pintores valencianos han encontrado un variado campo evocador para su representación. Hemos extraído el valor de la tranquilidad del vacío marino como preferente en la pintura de Pinazo y de Sorolla. El mar se convierte para ellos en verdadera fuente de inspiración e imagen poética. Su observa-

ción revela multitud de signos sugestivos que son la base de la evocación del sentimiento de infinitud marina. Ambos configuran casi un valor unificado a la hora de interpretarla. Partiendo de presupuestos pictóricos diferentes logran unir en su pintura la plenitud y el vacío que la misma imagen del mar ofrece dándolesles de esta manera una nueva línea en la que basar su imaginario permitiéndoles reconciliar la polarización de contrarios de las que el mar hace gala y transmitir el abandono de la imagen dramática del mismo perdiéndose de esta manera en los caminos de su infinitud. Ambos constituyen una nueva manera de ver el mar. A través de su pintura hemos establecido un nuevo concepto de infinitud que catalogamos de encerrada y que entendemos desde la horizontalidad de la playa como el nuevo espacio armónico redescubierto. Ignacio Pinazo descubridor de la playa valenciana y de su entorno es quien quizás sabe mejor representar el confín entre la línea de lo posible y de lo imposible del horizonte marino. La imbricación casi cósmica que sus paisajes marítimos preludian consiguen casi decodificar el sentido de infinitud del mar dentro de la realidad que los contiene. Los cuadros de Pinazo aparecen como un lugar del encuentro posible de lo imposible. La línea del horizonte del mar de Pinazo se presenta móvil. Hay un movimiento que bascula hacia adelante y hacia atrás. Entre lo perceptible y lo imperceptible y el interior del artista. Este doble movimiento es lo que permite aflorar en sus cuadros lo indecible e inexpressable de la sensación de infinitud del mar. Joaquín Sorolla desde una concepción diferente del mar también sabe captar la sensación de infinitud del mar apoyándose en el la tranquilidad del vacío marino. En él prima la inmediatez y no la meditación pero después del estudio de las obras escogidas aseveramos que la playa en su pintura es sentida como lugar de protección y de tranquilidad espiritual favoreciendo la concentración de valores perennes, la estabilización de fuerzas conflictivas y la fijación de referencias intangibles e infranqueables. Los cuadros de ambos pintores desde concepciones estilísticas muy diferentes perfilan los diferentes valores en la percepción de la playa como refugio, como punto de encuentro de la sinestesia de los sentidos en la percepción del mar y como vía hacia la expresión de infinito. De manera sucinta hemos recalado los valores preminentes en los siete artistas estudiados. En nuestro análisis han sido estos quienes han primado así como las relaciones suscitadas entre ellos y otros conceptos de la pintura del mar como vías de acceso a la traducción de la sensación de la infinitud marina. Resumiendo remarcamos que los artistas seleccionados inspirados por la imagen del mar se han apoyado en la siguiente tipología de infinito⁴⁹ para expresar su idea:

Por evocación. Encontramos que una de las principales vías de las que se valdrán será el preluir su idea sin llegar a representarla directamente.

Por estructura autorrepetitiva. Muchos de los elementos que dan materialidad estética a la figura del mar se constituyen desde la noción de repetición y de ritmo entendidos como la coexistencia de todos los movimientos en un mismo espacio.

Por ausencia de límite perceptible. Es la representación convencional de infinito. Apoyándose en la ilimitación incommensurable de la extensión marina o de su indeterminación perceptiva construirán su idea.

Por divisibilidad, fragmentación o estructura fractal. Un fragmento se abrirá a la imaginación del todo que constituye. André Guyaux⁵⁰ así lo expresa: “Le fragment reconstruit en lui-même sa totalité défaite.”

⁴⁹Ver Ronald SCHUSTERMAN, “Seven types of infinity ou «Ce dont on ne peut pas parler»”. En *L’infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, págs. 15–33

⁵⁰Citado en Madeleine AMBRIÈRE, *Au soleil du romantisme : quelques voyageurs de l’infini*. Paris: Presses universitaires de France, 1998, pág. 21

Por la utilización del punto de vista abisal. La conexión con la idea de infinito entendida como profundidad incitará a su utilización como punto de lectura de su espacio.

Nuestro análisis ha demostrado que los artistas valencianos seleccionados llevados por la intuición representaron la infinitud del mar apoyándose en los diversos valores que su imagen les ofrecía. Quisieron plasmar una sensación que escapa a la razón y al dominio perceptivo. Plasmaron inconscientemente el juego que se produce entre la confrontación de la visión limitada de la extensión marina y la extensión infinita de lo conocido. Desde el contexto provincial en el que se ubicaron y pese a la mediocridad estilística con la que se suele valorar su obra exceptuando obviamente la figura de Sorolla, Muñoz Degraín y Pinazo reconocemos que hubo en todos ellos un deseo inconsciente de reflejar ante la sensación de la infinitud del mar la confrontación que se siente ante su misma imagen y ellos mismos. Ello les permite equipararse a otros pintores del mar relevantes dentro del contexto europeo de la época. Su falta de pretensión filosófica y conceptual a la hora de expresar su deseo de infinito no les redime para ser considerados como traductores e inductores de la infinitud marina. Hubo un ansia en su actitud de medir esa distancia invisible que el mar comporta en sí mismo valiéndose del doble sentimiento que el mismo puede suscitar: Atracción o repulsión como la clave de lectura adoptada y demostrada en nuestra investigación.

Como conclusión a nuestro trabajo podemos aseverar que la imagen del mar vehicula la expresión de infinito. Con nuestro trabajo hemos demostrado que la finalidad de los artistas seleccionados no ha sido sólo modificar la realidad de la imagen del mar apoyándose en la imaginación para capturar la sensación de infinito que la misma preludia sino ir en la búsqueda del sentido de su existencia a través de los conceptos y valores del mismo. Hemos constatado que el mar como figura paradójica y contradictoria incita la expresión de su infinitud desde perspectivas diversas. A través de la experimentación de las propuestas que hemos establecido en nuestra investigación enfocadas todas ellas desde el aspecto metafísico hemos confirmado la posibilidad que ofrece la superficie marítima y su materialidad poética como fuente de inspiración para dar sentido a la idea de infinito.

Parte IV

Documentación

Catálogo de Obras y Artistas Seleccionados

Rafael Monleón y Torres (1840–1900)

Oleos



1. *Marina*

Óleo sobre lienzo

150 × 250 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: “ Rafael Monleón 1868”
1868

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Legado del autor (1901)

Depositado en el Palacio de las Cortes Valencianas

Nº Inventario: 1393

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 21.

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 366.



2. *Combate de El Callao (2 de mayo de 1866)*

Óleo sobre lienzo

150 × 248,5 cm

Firmado en la esquina inferior izquierda: Combate del Callao, sosteido en 2 de (mayo de 1866
ilegible) Monleón, 68

1868

Museo Naval, Madrid

Nº inventario 5282

Nº Catálogo 1871: 423; 1879: 712; 1894: 39 VIII; 1908: 1065 VII; 1919: 1113 VI

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 278.](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, págs. 277 y 278.](#)



3. Combate de El Callao (2 de mayo de 1866)

Óleo sobre lienzo

118,5 × 301 cm

Firmado en la esquina inferior derecha : Der 1869 R Monleón

1869

Museo Naval, Madrid N° Inventario: 185

N° Inventario 1970: 13 II

N° Catálogo 1879: 712; 1894: 39 VIII; 1908: 1065; 1934: A13 II; 1945: C11 II

Exposiciones:

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PONTEVEDRA (ORG.), *Méndez Núñez y la campaña del Pacífico (1865-1866) en los fondos del Museo Naval*. Diputación de Pontevedra, del 12 al 24 de octubre de 1993. Pontevedra: Diputación

Méndez Núñez y la campaña del Pacífico (1865-1866) en los fondos del Museo Naval, ?.

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 279.

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 279.

GONZÁLEZ-ALLER 2001b, pág. 213.



4. *Naufragio frente a la Torre de Hércules*

Óleo sobre tabla

15 × 30,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: R. Monleón

1869

Museo Naval , Madrid N° inventario 4195

Observaciones: Comprado en el rastro de Madrid en 1973

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 230.](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 230.](#)



5. Combate de Trafalgar, vista general 21 octubre 1821

Óleo sobre lienzo

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "R. Monleón"

Fechado en el ángulo inferior derecho: 1870

Firma casi ilegible

Restaurado

Museo Naval Madrid

Nº Inventario: 424

Nº Inventario 1970: 28 IV

Nº Catálogo 1879: 640; 1894: 21 IX; 1908: 924 VI; 1919: 925 V; 1934: A16; 1945: C18

Nº Catálogo 1996: 424

Observaciones: Rafael Monleón utiliza como modelo la acuarela de J.M. Halcón

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 242.

GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 162.

GONZÁLEZ DE CANALES 1998, pág. 90.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 368-369.



6. *Vista del ataque dado en El Callao por la escuadra chilena del almirante Lord Cochrane a la española del brigadier Vacaro (28 de febrero de 1819)*

Óleo sobre lienzo

65 × 103 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “R. Monleón 1872”

1872

Restaurado

Museo Naval de Madrid

Nº Inventario: 4806

Nº Inventario 1970: 164 S. Peral

Nº Catálogo 1908: 925 VI; 1919: 926 V

Nº Catálogo 1996: 4806

Descripción: El 28 de febrero de 1819 una escuadra chilena compuesta por la fragata O'Higgins, navío San Martín (ex Cumberland), fragata Lautaro y la corbeta Chacabuco, al mando del almirante lord Cochrane, se presentó en El Callao, con intención de atacar la flotilla española del brigadier Antonio Vacaro, siendo rechazados los chilenos con pérdidas.

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 258.](#)

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 177.](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 1998, pág. 97.](#)



7. Defensa en el Morro de la Habana

Óleo sobre lienzo

100 × 170 cm

Firmado en la esquina inferior derecha: R. Monleon, 1873

1873

Museo Naval, Madrid N° Inventario General: 348

N° Inventario 1970: 31 IV

N° Catálogo 1879: 667; 1894: 35 VII; 1908: 924 VI; 1919: 924 V; 1934: A166 IV

N° Catálogo 1996: 3489

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 222.](#)

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 59.](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 1998, pág. 70.](#)



8. Defensa del arsenal de La Carraca contra los cantonales (del 22 de julio al 5 de agosto de 1873)

Óleo sobre lienzo

100× 250 cm

Firmado en la esquina inferior izquierda : R. Monleón, 1874

Museo Naval , Madrid N° Inventario 186

N° Inventario 1970: 15 II

N° Catálogo 1894: 41 VIII; 1908: 1067 VII; 1919: 1115 VI; 1934: A12 II; 1945: C12 II

Bibliografía:

OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 456.

GONZÁLEZ DE CANALES 1934, págs. 282 y 283.

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 282.

GONZÁLEZ-ALLER 2001b, pág. 257.



9. Naufragio en las costas de Asturias

Óleo sobre lienzo

110× 200 cm

Firmado y fechado

1876

Museo del Prado, Madrid

Nº Catálogo: 7250

Nº Adquisiciones: 403

Descripción: Adquirido por el Gobierno por 2500 pesetas el 23/5/1876.

Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública por R.O. desde 1921

Cedido por el M.E.A.C. al Casón del Buen Retiro en Abril de 1971

Nº Catálogo 1899: 267

Nº Catálogo 1900: 463

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1876, pág.51 .

Bibliografía:

A. QUEROL, *Revista de Valencia*, 1 de julio de 1882a, pág. 377.

OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 456.

DE ALCAHALÍ 1897, pág. 219.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 23.

ALDANA 1965, pág. 242.

ARIAS ANGLÉS; RINCÓN GARCÍA 1990, págs. 286 y 326.

Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas, 2005, pág.94 .

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 366, Tomo II.



10. *Remo, Velas, Vapor*

Óleo sobre lienzo

130 × 250 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: "Rafael Monleón 1877"

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Legado del autor (1901)

Nº Inventario: 1405

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat.22.

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 367, Tomo II.



11. *Calma en el Puerto de Valencia*

Óleo sobre lienzo

81 × 1355 cm

Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo: “R. Monleon 87”

1880 (Según datos del Museo del Prado)

Santa Cruz de Tenerife. Museo de Arte Moderno

Nº Catálogo 1899: 2688 Nº Catálogo 1900: 464 Descripción: Adquirido por el Museo del Prado, Madrid el 8/6/1880 por 2500 pesetas.

Enviado al Museo de Palma de Mallorca por R.O. 3/8/1991

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 365, Tomo II.](#)



12. *Fragata Sagunto capeando un temporal.*

Óleo sobre lienzo

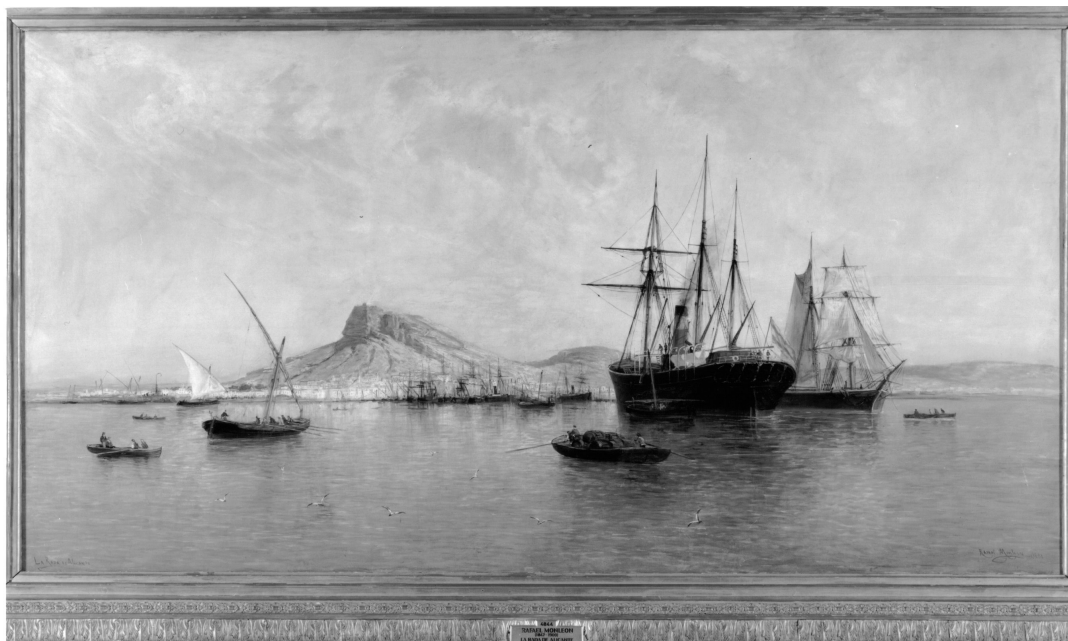
72,5 × 115 cm

Firmado abajo izquierda: R. Monleón

1881

Museo Naval , Madrid

Nº inventario 9455



13. *La rada de Alicante*

Óleo sobre lienzo

130× 245 cm

Firmado y fechado

1881

Nº Adquisición 514

Nº Catálogo 4844

Museo del Prado, Madrid

Descripción: Procedente de la Exposición Nacional de 1881. Adquirido por O. 30/6/1881; R.O. 23/9/1979. Aquirido por 2000 pesetas

Estuvo depositado en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, en Salamanca, por R.O. desde 1896 a 1990

Exposiciones:

[Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1881 .](#)

Bibliografía:

[OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 456.](#)

[DE ALCAHALÍ 1897, pág. 219.](#)

[ALDANA 1965, pág. 242.](#)

[GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 23.](#)

[Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, pág. 282 .](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 365, Tomo II.](#)



14. Paleta de madera

Óleo sobre madera

29,9× 19,5 cm

Firmado en la parte superior del orificio : R.Monleón; en la parte inferior : agosto 22, 1881
1881

Museo Naval , Madrid N° inventario 1007

Exposiciones:

España fin de siglo, 1898, DL 1998, pág.340 .

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 63

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 63



15. *Puerto de Laredo*

Óleo sobre lienzo

72 × 116 cm

Firmado

Museo del Prado, Madrid

Nº Inventario Nuevas Adquisiciones: 669

Nº Catálogo 1899: 269 (Según Archivo del Museo del Prado)

Nº Catálogo 1900: 465 (Según Archivo del Museo del Prado)

Descripción: Adquirido por 1500 pesetas por R.O. el 20/6/1885.

Depositado en el Museo Municipal de Palma de Mallorca por R.O. desde 1901. Devuelto al Museo del Prado el 12/12/2001

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 365-366, Tomo II.](#)



16. *Combate de Abtao, fragatas Villa de Madrid y Blanca, 7 de febrero de 1866*

Óleo sobre lienzo

83,5× 150,5cm

Firmado en la esquina inferior izquierda: Rafael Monleón. 1886

1886

Museo Naval , Madrid N° Inventario 150

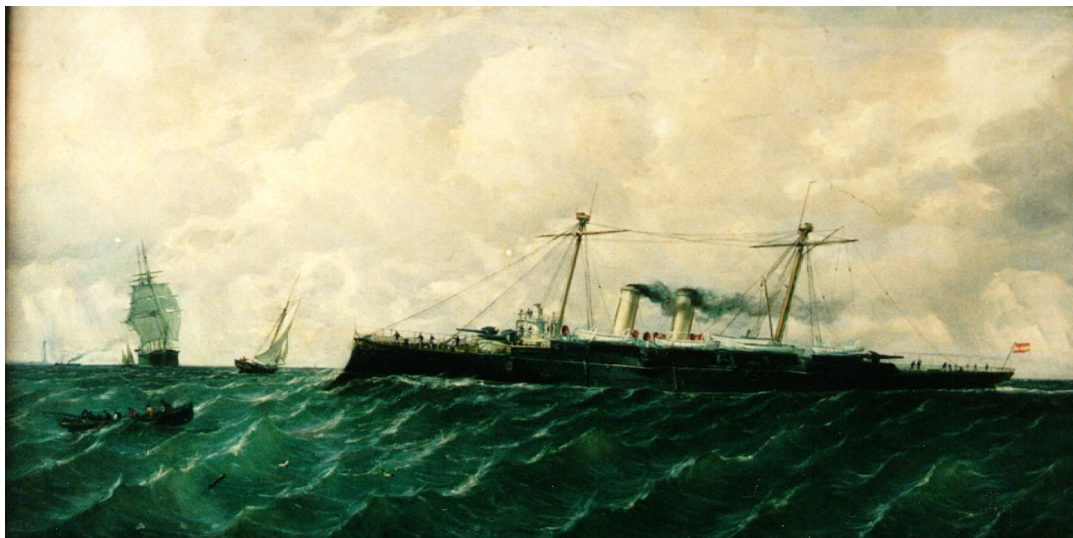
N° Catálogo 1894: 37 VIII; 1908: 1063 VII; 1919: 1111 VI; 1934: S7N; 1945: C10 II

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, págs. 274 y 275](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, págs. 274 y 275](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 369](#)



17. *Barco español de guerra Reina Regente*

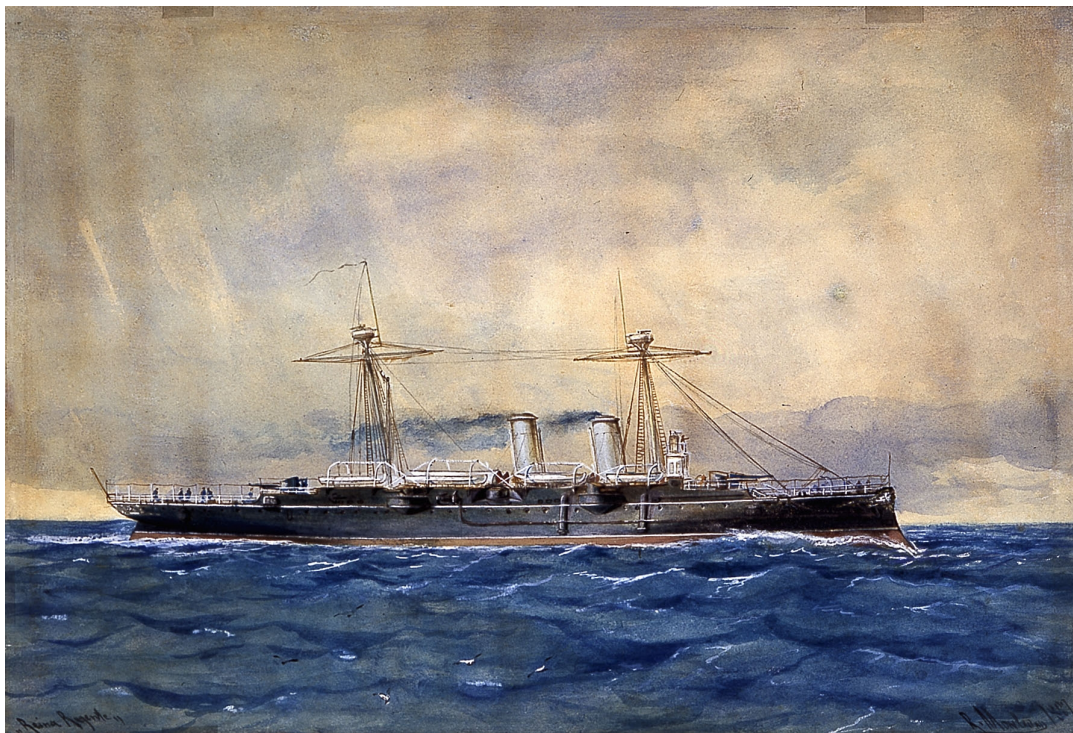
1886

Óleo sobre lienzo

57× 112 cm

Casa de Marinos. Nave principal, Aranjuez Firmado y fechado ángulo inferior derecho: R. Monleón" 1886

Nº Inventario General 10052769



18. *Crucero Reina Regente* (1888 - 1895)

Óleo sobre lienzo

31 × 46 cm

Firmado: "R. Monleon"

Hacia 1887

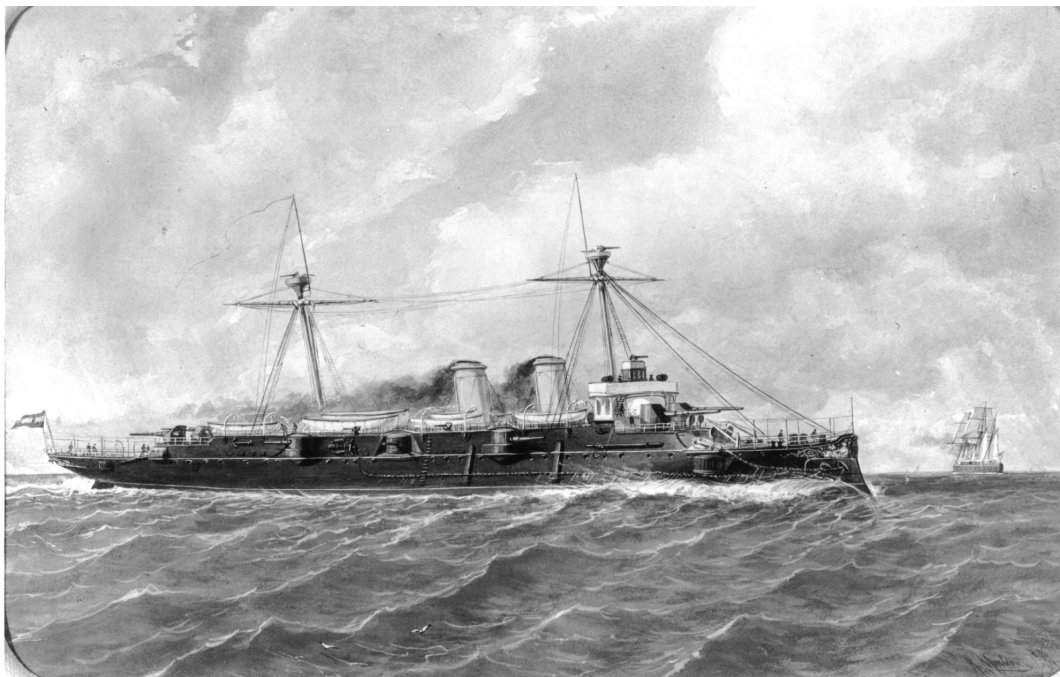
Museo Naval de Madrid

Nº inventario 8729

Bibliografía:

[ALCAIDE 1988-1993g](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 371, Tomo II](#)



19. *Reina Regente*
Óleo sobre lienzo
Sin datos
Musée de la Marine, Paris
1887
Donación del autor



20. *Hernán Cortés ordena al través sus navíos (1519)*

Óleo sobre lienzo

50 × 86

Firmado en la esquina inferior derecha: R. Monleon 1887

1887

Museo Naval Madrid

Nº Inventario: 1231

Nº Catálogo 1862: 469; 1879: 561; 1894: 11; 1908: 756; 1919: 757

Nº Catálogo 1996: 1231

Exposiciones:

Carlos V: La náutica y la navegación, DL 2000, pág.170 .

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 40.

GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 211



21. *Escuadra Griega. 480 a.c. Batalla de Salamina*

Óleo sobre lienzo

121,5× 402cm

Firmado y fechado

1887

Museo Naval , Madrid N° inventario 1418

Bibliografía:

[ALCAIDE 1988-1993g.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 371, Tomo II.](#)



22. *Combate del navío español Catalán con el británico Mary 1719*

Óleo sobre lienzo

76 × 133

Firmado en el angulo inferior derecho: R. Monleon 1888

1888

Museo Naval Madrid

Nº Inventario: 344

Nº Inventario 1970: 40 IV

Nº Catálogo 1894: 23 II; 1908: 395 II; 1919: 45; 1934: A15 IV; 1945: C16 IV

Nº Catálogo 1996: 344

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 206](#)

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 59](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 1998, pág. 60](#)



23. *Aviso de guerra. El Marques del Duero capeando un huracan en el mar de china.*

Óleo sobre lienzo

71 × 116 cm

Firmado abajo izquierda: R. Monleón

1889

Museo Naval , Madrid N° inventario 8738



24. *Aviso de guerra de 2ª clase Juan Sebastian el Cano*

Óleo sobre lienzo

75 × 116 cm

Firmado abajo izquierda: R. Monleón

1890

Museo Naval , Madrid N° inventario 9389



25. *Faro de Calais*

Óleo sobre lienzo

200 × 128 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: “Rafael Monleón 1890”

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso: Legado de Amelia Cuñat Monleón

Nº Inventario: 1387

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988.

Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española, DL 1993.

Bibliografía:

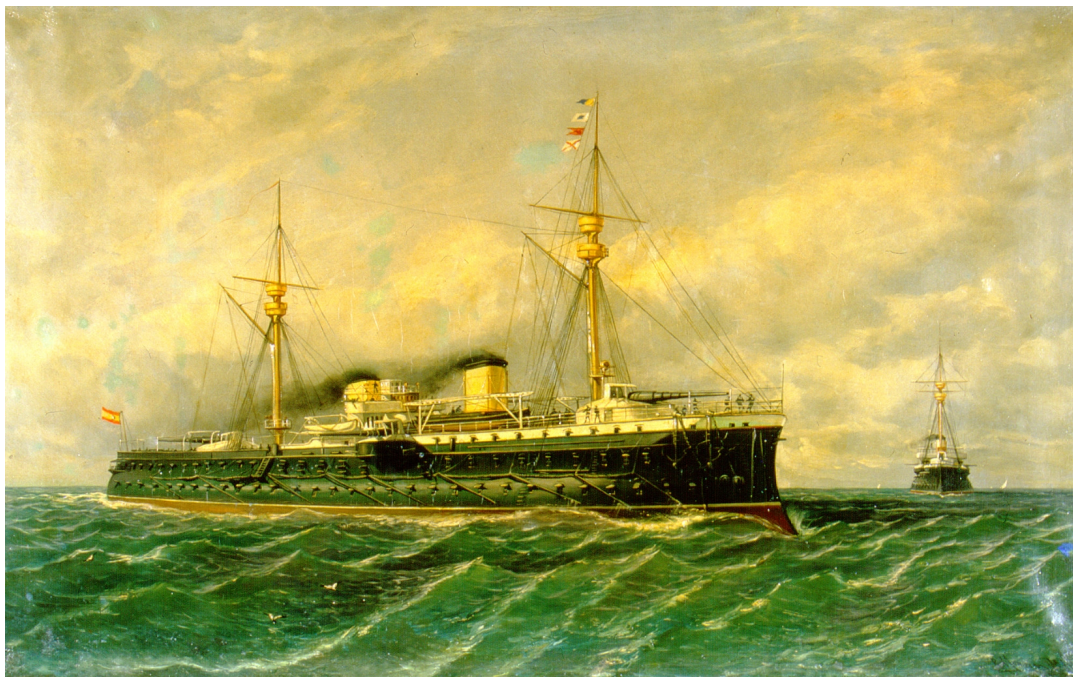
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

ALCAIDE 1988–1993g.

ALDANA 1965, pág. 242.

GRACIA BENEYTO DL 2001b, pág. 50.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.



26. *Acorazado Pelayo*

Óleo sobre lienzo

71,5× 116 cm

Firmado en la esquina inferior derecha : Monleón
1891

Museo Naval , Madrid N° inventario: 652

N° inventario 1970 : 186

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 101 .](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 101 .](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 1998, pág. 124 .](#)



27. *Puerto de Valencia*

Óleo sobre lienzo

36× 72 cm

Fecha ángulo inferior derecho: R. Monleón con la inscripción: P. de Valencia en el ángulo inferior izquierdo

1893

Palacio de la Moncloa. Planta 2ª, Hall zz., Madrid

Nº Inventario General 10055441

Exposiciones:

Exposición Regional de la Sociedad Económica de Valencia. Jardines del Real (Julio-Octubre) 1883.

Bibliografía:

[ALCAIDE 1988–1993g](#) .

[MAGRO MARTÍN 2001](#), págs. 371, Tomo II .



28. *Marina con montes al fondo*

Óleo sobre tabla

20 × 32 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1389

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 24.

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.



29. *Varadero*

Óleo sobre tabla

21 × 31 cm

Firmado abajo a la derecha

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1402

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.](#)



30. *Varadero*

Óleo sobre tabla

20 × 32 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Nº Inventario: 1368

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.](#)



31. *Atardecer*

Óleo sobre tabla

18,5 × 28 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Legado del autor

Nº Inventario: 1395

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 29 .

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 368.



32. *Acantilado*

Óleo sobre tabla

16 × 23 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Legado del autor

Nº Inventario: 1396

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 26 .

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 368.



33. *Dos barcas con vela*

Óleo sobre tabla

25 × 34 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Legado del autor

Nº Inventario: 1398

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 368.](#)



34. *Entrando a puerto*

Óleo sobre tabla

20 × 31 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1403

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.](#)



35. *Rocas en la arena. Montes al fondo*
Óleo sobre tabla
20 × 32 cm
Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia
Sin firmar
Ingreso desconocido
Procedencia desconocida
Nº Inventario: 1391



36. *Playa con dos figuras*

Óleo sobre lienzo

24 × 31 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1390

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 25 .

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.



37. *Marejadilla*

Óleo sobre tabla

21 × 32 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1404



38. *Cabaña en la orilla del mar*

Óleo sobre tabla

17 × 31 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Firma abajo a la izquierda

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1400

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 28 .

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 368.



39. *Mar contra rocas*

Óleo sobre tabla

20 × 32 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1392

Bibliografía:

[GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 366.](#)



40. *Amanecer con dos barcas*

Óleo sobre tabla

18 × 32 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso desconocido

Procedencia desconocida

Nº Inventario: 1401

Bibliografía:

[GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 367.](#)



41. *Barcas*

Óleo sobre tabla

15 × 24 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Legado del autor

Nº Inventario: 1394

Bibliografía:

[GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 366, Tomo II.](#)



42. *Marina*

Óleo sobre lienzo

33 × 58 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Ingreso: Adquisición de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos

Depósito: Depositado en el Palacio de las Cortes Valencianas

Nº Inventario: 1884

Bibliografía:

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 366, Tomo II.](#)



43. *La peña del Buey en Laredo*

S.f.

Óleo sobre lienzo

36 × 72,5 cm

Palacio de la Moncloa. Planta 2^a, Hall zz., Madrid Firmado ángulo inferior izquierdo: R. Monleón

Nº Inventario General 10055439

Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid 1882

Bibliografía:

[QUEROL 1882b, pág. 281](#)



44. *Vista del puerto de Alicante*

Óleo sobre lienzo

32,5×52,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: R.Monleón

Museo Naval, Madrid N° inventario 1234

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 197](#)

[Revista de Valencia, 1 de junio de 1881, pág. 383](#)

Acuarelas



45. *Goleta Cruz corriendo un fuerte temporal en las costas del Brasil el 10 de junio de 1857*

Acuarela sobre papel

32,6 × 47,7 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho : R.Monleón; En el ángulo inferior izquierdo : Junio 1886

1886

Museo Naval , Madrid

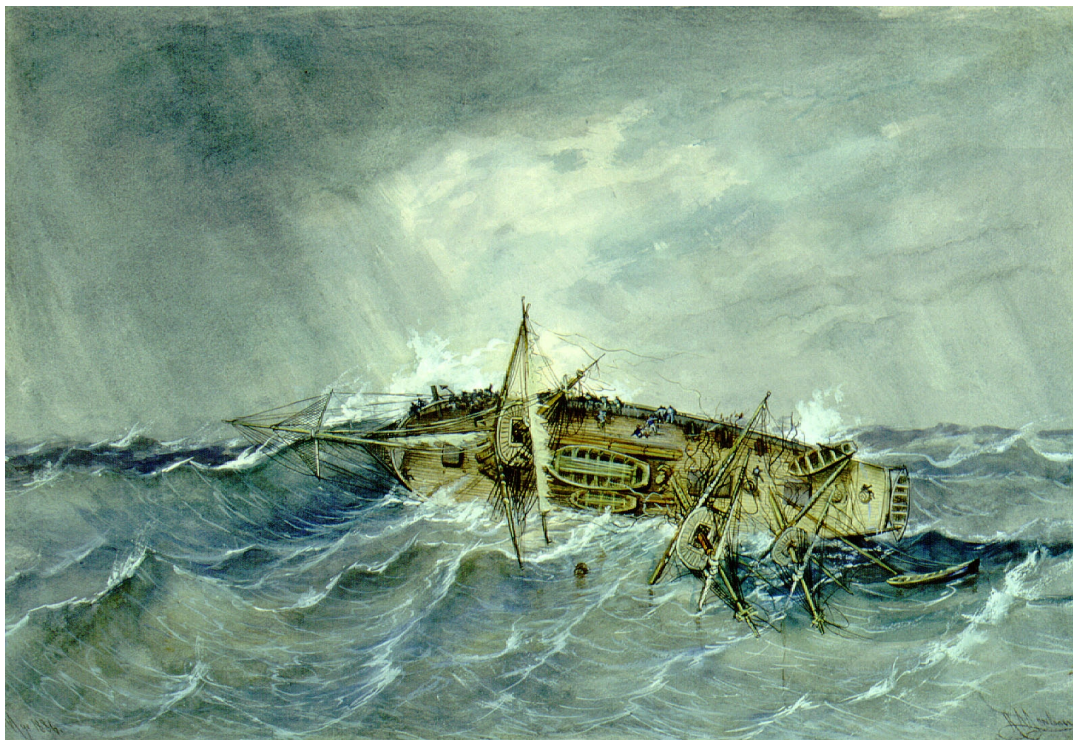
Nº inventario 486

Descripcion: Restaurado

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 90](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 90](#)



46. *Corbeta Villa de Bilbao corriendo un fuerte temporal en las costas del Brasil el 10 de junio de 1857*

Acuarela sobre papel

32,6× 47,7 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho : R.Monleón;En el ángulo inferior izquierdo : Mayo 1886

1886

Museo Naval, Madrid

Nº Inventario 487

Nº Catálogo 1894: 19 VI; 1908: 871 V

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 91](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 91](#)



47. *Llegada a Puerto Stanley (Islas Malvinas) de la lancha de la fragata Resolución en busca de auxilios (23 de junio de 1866)*

Acuarela sobre papel

62× 86,5 cm

Firmado y fechado en el angulo inferior derecho: R. Monleon, octubre 1886

Museo Naval , Madrid N° Inventario 183

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 92

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 92

GONZÁLEZ-ALLER 2001b, pág. 217



48. *Acorazado Pelayo*

1887

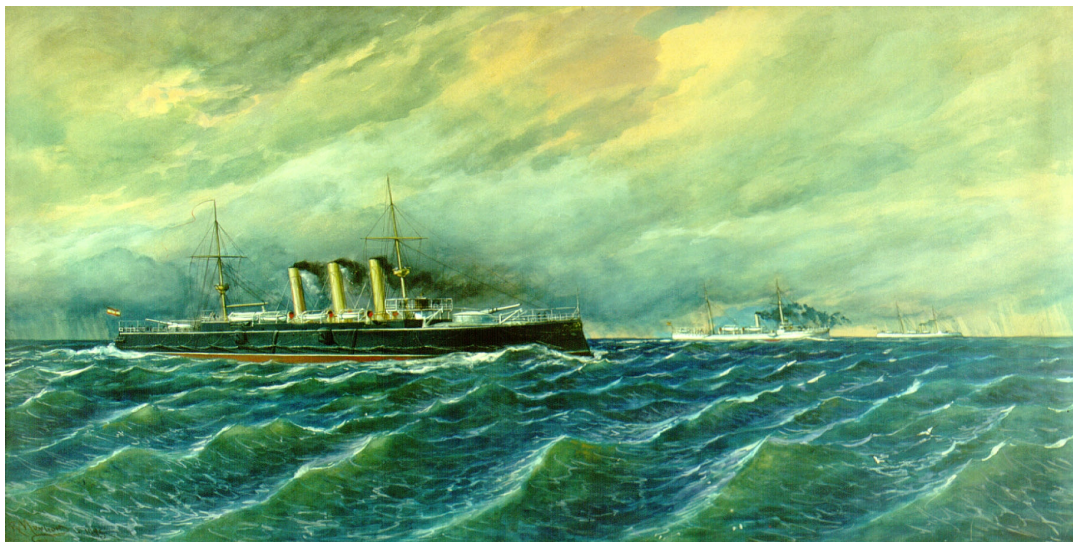
Acuarela sobre papel

48,6 × 74,4 cm

Museo Naval, Madrid N° inventario 8649

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 92](#)



49. *Cruzero-acorazado Emperador Carlos V*

Acuarela sobre papel

76 × 150 cm

Firmado y fechado en el angulo inferior izquierdo: R. Monleon

1895

Museo Naval , Madrid N° inventario 1

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 104](#)



50. *Crucero classe Infanta María Teresa*
Acuarela sobre papel
78 × 150 cm
Firmado angulo inferior izquierdo: Monleon
1895
Museo Naval, Madrid
Nº Inventario 212
Nº Inventario 1970: 181

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 117](#)



51. *Crucero protegido Cardenal Cisneros*

Acuarela sobre papel

37,5× 63 cm

Firmado en la esquina inferior izquierda : R.Monleón

1898

Museo Naval , Madrid

Nº inventario 955

Nº Inventario 1970: 207

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 122](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 122](#)



52. Marina Edad Media. Siglo XII. Tarida Turca. Panfilo.

Acuarela sobre papel

48 × 67 cm

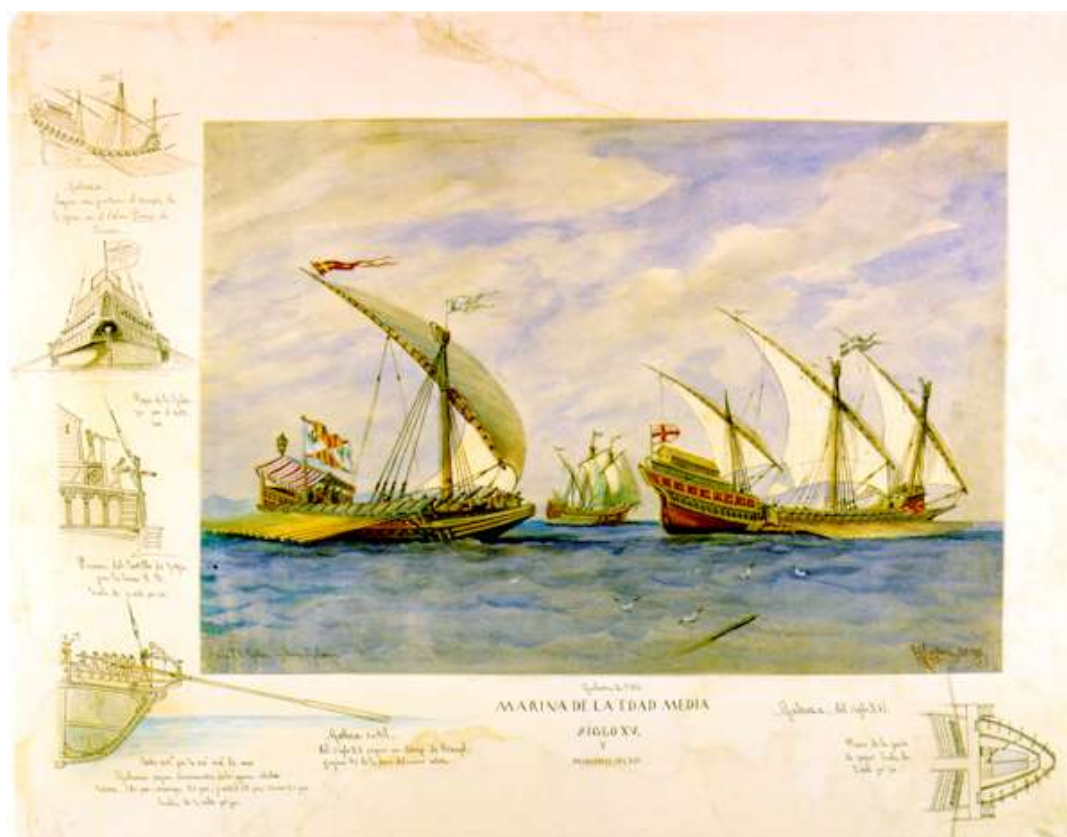
Museo Marina, Madrid

Nº inventario 570

Observaciones: Forma parte de la colección de 92 acuarelas realizadas por el pintor sobre la historia de la construcción naval

Bibliografía:

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 26](#)



53. Marina edad media. Siglo XV. Galera sutil. Galeaza.

Acuarela sobre papel

48 × 67 cm

Museo Marina, Madrid

Nº inventario 573

Observaciones: Forma parte de la colección de 92 acuarelas realizadas por el pintor sobre la historia de la construcción naval

Bibliografía:

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 26](#)

[DE BARAÑANO DL 2005](#)



54. Marina renacimiento. Medios del siglo XVI. Galeaza galeon.

Acuarela sobre papel

48 × 67 cm

Museo Marina, Madrid

Nº inventario 575

Observaciones: Forma parte de la colección de 92 acuarelas realizadas por el pintor sobre la historia de la construcción naval

Bibliografía:

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 26](#)



55. Marina de la edad media. Siglo XVI. Carabelas de Colon.

Acuarela sobre papel

48 × 67 cm

Museo Marina, Madrid

Nº inventario 269

Observaciones: Forma parte de la colección de 92 acuarelas realizadas por el pintor sobre la historia de la construcción naval

Bibliografía:

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 26](#)



56. *Marina del renacimiento. Carabelas. Siglo XVI.*

Acuarela sobre papel

48 × 67 cm

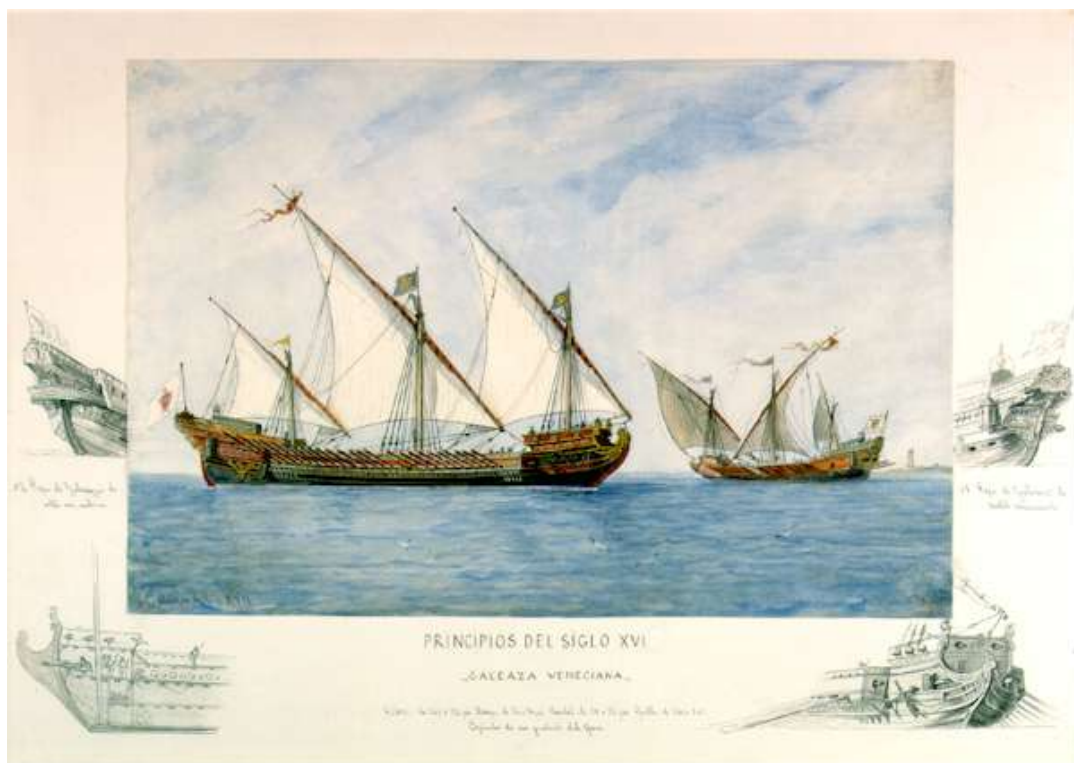
Museo Marina, Madrid

Nº inventario 574

Observaciones: Forma parte de la colección de 92 acuarelas realizadas por el pintor sobre la historia de la construcción naval

Bibliografía:

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 26](#)



57. Galeaza veneciana. Principio siglo XVII.

Acuarela sobre papel

48 × 67 cm

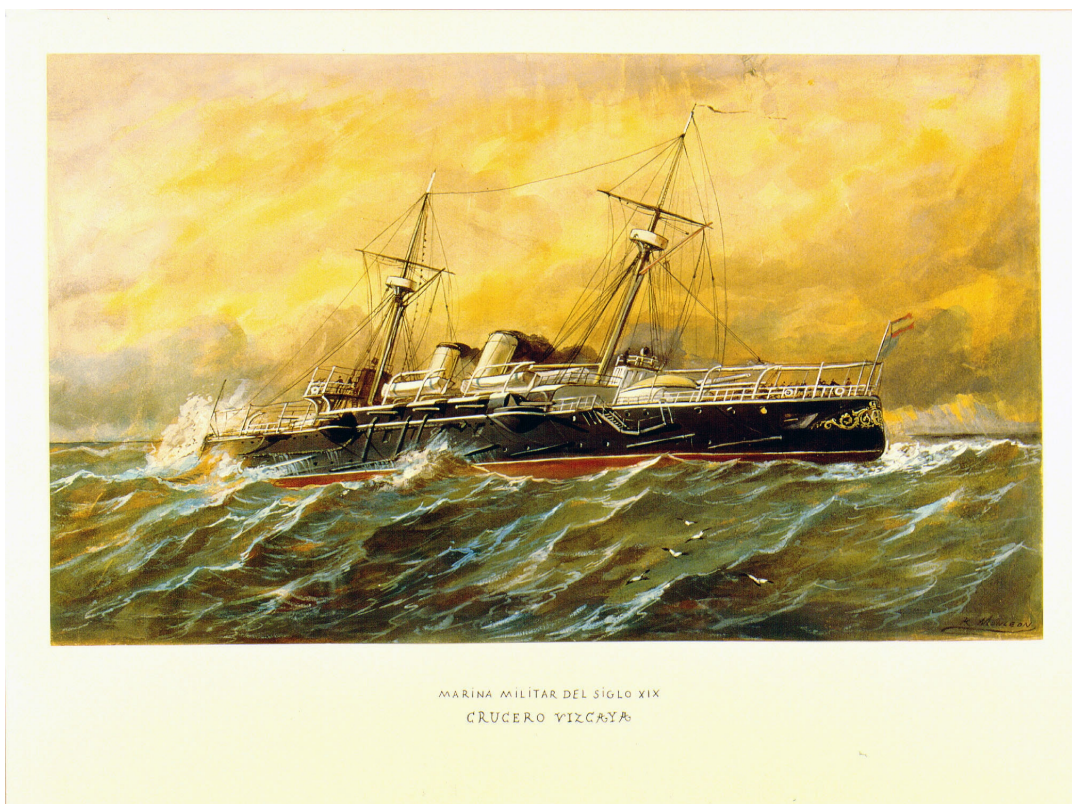
Museo Marina, Madrid

Nº inventario 582

Observaciones: Forma parte de la colección de 92 acuarelas realizadas por el pintor sobre la historia de la construcción naval

Bibliografía:

[GONZÁLEZ-ALLER 1996b, pág. 26](#)



58. *Crucero protegido Vizcaya (1891-1898)*

Acuarela sobre papel

37 × 62,6 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho . R. Monleón

Museo naval, Madrid

Nº inventario 953

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 118](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 118](#)



59. *Combates naval*
Acuarela sobre papel
Museo Naval , Madrid N° inventario 3682



60. *Crucero Infanta Teresa*

Acuarela sobre papel

Museo Naval , Madrid N° inventario 954



61. *El teniente de navío de la Fragata Resolución Don Cecilio de Lora llega a puerto Stanley*

Acuarela sobre papel

65 × 86,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: R. Monleon

Museo Naval, Madrid

Nº inventario 184

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 93

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 93

GONZÁLEZ-ALLER 2001b, pág. 20



NAUFRAGIO DEL CRUCERO GRAVINA EN LA BAHÍA DE MUSA,
(ISLAS FILIPINAS)
Ocurrido el 11 de Julio de 1884.

62. *Nafragio del crucero Gravina en la bahía de Musa el 11 de julio de 1884*

Acuarela sobre papel

50,8× 68,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: R. Monleón

Museo Naval, Madrid N° inventario 501

Bibliografía:

[GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 95](#)

[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 95](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 368](#)



63. Ataque y toma de la cotta de Pagalungan (17 de noviembre de 1861)

Acuarela sobre papel

31,5× 46,2 cm

Firmado y fechado

Museo Naval , Madrid N° inventario 153

Bibliografía:

[ALCAIDE 1988–1993g](#)

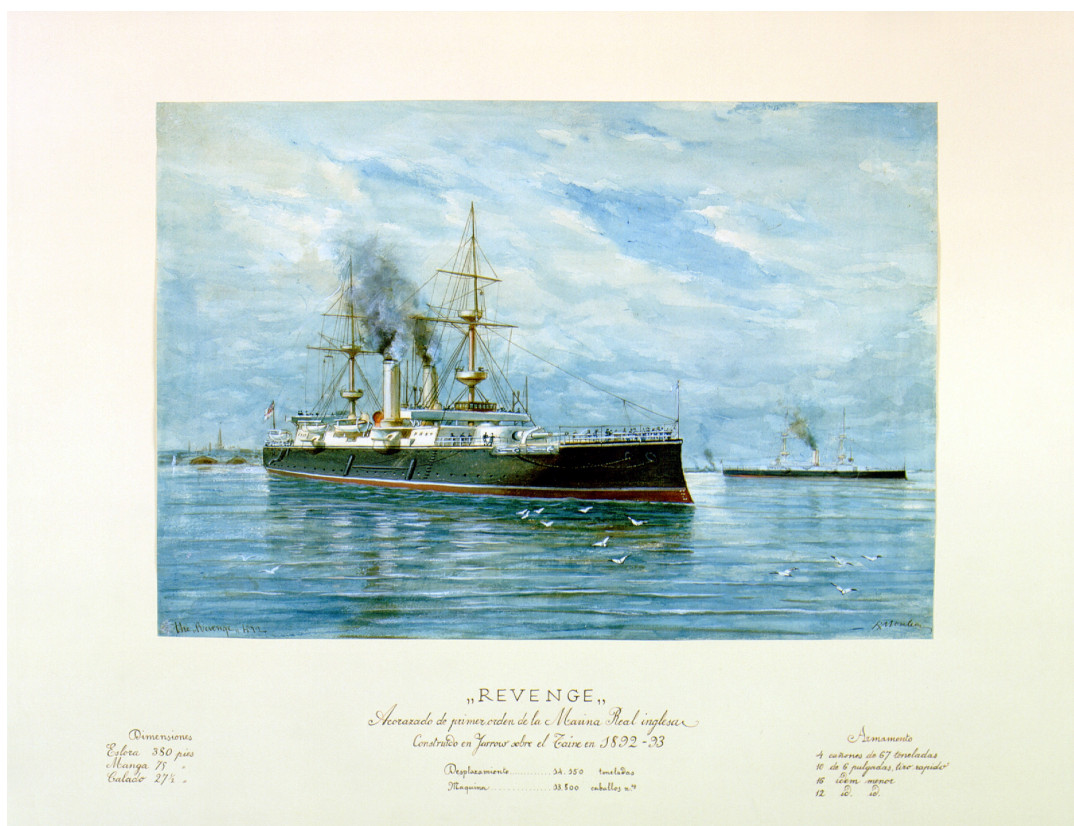
[GONZÁLEZ DE CANALES 2002b](#), págs. 272 y 273

[GONZÁLEZ-ALLER 2001b](#), pág. 180

[GONZÁLEZ DE CANALES 1998](#), pág. 97

Catálogo colección Central Hispano, DL 1996, pág. 150 .

[MAGRO MARTÍN 2001](#), págs. 369y 371



64. *Revenge, acorazado de primer orden de la marina real inglesa*
 Acuarela sobre papel
 Museo Naval , Madrid N° inventario 633

Aguafuertes y Dibujos



65. *Olas de mar*

Entre 1863 y 1900

Dibujo a pluma, tinta negra y lápiz grafito

100 × 171 mm

Biblioteca Nacional, Madrid

Nº Inventario: Dib/18/1/594

Descripción: Dibujo sobre papel amarillento. Apunte muy ligero de unas olas de mar



66. *Marina con gaviotas*

S.l. : s.n., entre 1863 y 1900

Aguafuerte

98 × 140 mm

Nº Inventario: 14636; 14712

Biblioteca Nacional, Madrid

Bibliografía:

[PÁEZ RÍOS 1981-85, págs. Repertorio 1421-35.](#)



67. *El Cabo de San Antonio*

S.l. ; s.n. Entre 1863 y 1900

Aguafuerte

140 × 220 mm

Biblioteca Nacional, Madrid

Nº Inventario: 14632 ; 14689

Bibliografía:

[PÁEZ RÍOS 1981-85, págs. Repertorio 1421-15.](#)



68. *Costa de Inglaterra*

Madrid: s.n., 1874

Aguafuerte y buril

Huella de plancha 94 × 201 mm, en h. de 250 × 354 mm

Firma en el ángulo inferior derecho

Nº Inventario: 14623; 14680; 14681

Biblioteca Nacional, Madrid

Descripción: Inscripción en el ángulo inferior derecho "47". Estampa suelta de El Grabador al aguafuerte: Colección de obras originales y copias de las Selectas de autores españoles grabadas y publicadas por una sociedad de artistas. Madrid, 1874

Bibliografía:

[PÁEZ Ríos 1981-85, págs. Repertorio 1421-8.](#)

Bibliografía

Monografías

- AGUILERA CERNÍ 1986, pág. 131-133.
AGRAMUNT LACRUZ 1999, pág. 1157-1159.
DE ALCAHALÍ 1897, pág. 219.
ALCAIDE 1988–1993g.
ALDANA 1968.
ALDANA 1965, pág. 242.
BÉNEZIT 1913, pág. 295.
BAYARRI 1957, pág. XXII.
DE BERUETE Y MORET 1926, págs. 112 y 133.
BONET SOLVES 1988, pág. 203.
BREWINGTON 1982, pág. 264.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1260.
BUSSE 1977, pág. 863.
CASADO ALCALDE 1998, págs. 43,48 y 49.
CATALÁ GORGUES 1978, pág. 15,16,30,34,62,78,94.
DENISON CHAMPLIN y PERKINS 1888, pág. 285.
DIEZ 1998, págs. 74 y 75.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 19-24.
GONZÁLEZ MARTÍ 1960.
GONZÁLEZ MARTÍ 1965.
IBÁÑEZ 1881, pág. 105.
GONZÁLEZ; MARTÍ 1987a, pág. 274 .
GUILLÉN TATO 1945.
DE LOZOYA 1949, pág. 416.
MAGRO MARTÍN 1994, pág. 42,43,73,78,98,103,106,108,110,112,117,118,125,140.
MAGRO MARTÍN 2001, pág. 365-372.
MONLEÓN Y TORRES DL 1989.
MONTALDO 1887.
MORALES FOLGUERA; ESCALERA PÉREZ DL 1996, pág. 35.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 456.
DE PANTORBA 1948, pág. 89,100,116,117,442.
REYERO 1987, págs. 318 y 382.
SAUR 1992, pág. 99(7).
THIEME y BECKER 1907, pág. 67(XXV).
TORMO Y MONZÓ 1923, pág. LXIV.
TUBINO 1871, págs. 227,291,307,312y 313.
DE VEYRAN 1901, pág. 48.

Artículos

- ALDANA 1977.
ARIAS ANGLÉS; RINCÓN GARCÍA 1990, págs. 286 y 326.
ARMENGOU I SCHUPPISSER 1999.
BARÓN DL 1993, pág. 50.
CALVO SERRALLER 1990a, pág. 33.

GARCÍA DL 1988, pág.13.
 GONZÁLEZ MARTÍ 1946a.
 GUTIÉRREZ BURÓN DL 1987, p.p. 388, 399, 401 y 403.
 GONZÁLEZ MARTÍ 1928.
 GONZÁLEZ MARTÍ 1946b.
 GRACIA BENEYTO DL 1993, p.p. 35 y 36.
 DE JUAN Y PEÑALOSA 1980.
Levante, 4 de octubre 1960.
Levante, 13 de febrero de 1968.
 MELIDA 1899.
 PIQUERAS GÓMEZ DL 1988.
 PIQUERAS GÓMEZ 1991.
 REYERO 1997, p.p. 20 y 28 .
 ROIG CONDOMINA DL 2004, pág. 131-132.
 VILA TRAFACH DL 2002, pág. 80 -81.

Catálogos de Exposiciones

Relación de artistas que han obtenido premios y menciones honoríficas, 1865, n.º. 252.
 Catálogo de la *Exposición Universal de Chicago*, 1867.
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1876, pág. 51 .
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1878, pág.52 .
 Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes*, 1879.
Catalogue officiel de l'exposition Universelle de 1878 à Paris, 1878.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1881.
 Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Valencia, año 1883*, 1883.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, 1884, pág. 92 .
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, 1887, p.p. 128 y 131 .
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, 1887, n.º 53 .
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, 1890, pág. 129 .
 Catálogo de la *Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892*, 1893.
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897, pág. 105 .
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1899, pág. 78 .
 Catálogo de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*, 1917, pág. 19 .
 Catálogo del *Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid*, 1920.
 Catálogo del *Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid*, 1921.
 Catálogo del *Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid*, 1922.
Obras de Rafael Monleón, 1968.
Los pintores valencianos en las escuelas de Roma y París, 1870-1900, 1990.
La pintura de paisaje en España en el siglo XIX, 1990, pág. 152.
Méndez Núñez y la campaña del Pacífico (1865-1866) en los fondos del Museo Naval, ?, pág. 47-48 .
España entre dos siglos: En torno al 98, 1998.
Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999.
Carlos V: La náutica y la navegación, DL 2000.
La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002.
La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su pro-

yección en la sociedad, DL 2004.

Prensa valenciana de la época

- Diario Mercantil*, 15 de julio de 1864.
Diario Mercantil, 24 de enero de 1865.
Las Provincias, 19 de enero de 1865.
La Opinión, 22 de enero 1865, Nr. 164, pág. 3.
Diario Mercantil, 31 de enero de 1866.
Diario Mercantil, 31 de enero 1866, pág. 2.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid: Imprenta del colegio de sordomudos y de ciegos, 1867.
Diario Mercantil, 29 de octubre 1867, pág. 2.
Diario Mercantil, 29 de octubre de 1867.
“Noticias locales”. *Las Provincias*, 23 de junio de 1867.
Las Bellas Artes, Vol. IV, 1867.
Diario Mercantil, *Gacetilla*, 18 de junio de 1867, pág. 1.
Rafael FERRER Y BIGNÉ, “Las Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 31 de enero de 1867.
Las Provincias, 24 de diciembre de 1868.
Las Provincias, 14 de enero de 1868.
Boletín Revista del Ateneo, 30 abril 1870, pág. 95.
Las Provincias, 27 de julio de 1871, pág. 2.
Las Provincias, 1 de agosto de 1871.
Diario Mercantil, 18 de febrero de 1871.
Diario Mercantil, 9 de abril de 1871.
Diario Mercantil, 27 de mayo de 1871.
Diario Mercantil, 18 de julio de 1871.
Diario Mercantil, 2 de agosto de 1871.
Las Provincias, 18 de julio de 1871.
Las Provincias, 30 de julio de 1871.
“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 30 de mayo de 1887, Nr. 20.
Las Provincias, 11 de febrero de 1874.
Las Provincias, 13 de febrero de 1874.
Nicasio SERRET, *Boletín Revista del Ateneo*, 30 abril 1874a, págs. 236–242.
——, “Exposición de Bellas Artes en el Ateneo”. *Las Provincias*, 27 de enero 1874b.
Revista de Valencia 1881, págs. 380–384.
Revista de Valencia, 1 de abril de 1881, pág. 134–138.
A. QUEROL, *Revista de Valencia*, 29 de diciembre de 1881b, pág. 83.
——, *Revista de Valencia* 1882, pág. 377.
Las Provincias, 18 de octubre 1882, pág. 2.
A. QUEROL, “Los artistas valencianos en Madrid”. *Revista de Valencia*, 1 mayo 1882b, págs. 278–282.
Diario Mercantil, 26 de octubre 1882.
Diario Mercantil, 20 de octubre 1882.
Las Bellas Artes, Vol. IV, abril 1884.
Almanaque de Las Provincias, 1884.
Las Provincias, 10 de agosto de 1887.
Las Provincias, 11 de octubre de 1887.
Almanaque de Las Provincias, 1900–1901, pág. 366.

Antonio Muñoz Degraín (1840–1924)



69. *El Vesubio*

Óleo sobre lienzo

87,2 × 133,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo “Muñoz Degraín”

Hacia 1882-84

Al reverso etiqueta a tinta sobre bastidor lateral derecho: “C/2c”

Museo de Bellas Artes, Valencia

Nº Inventario: 971

Donación del autor

Exposiciones:

[Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884](#), 1884, pág. 96.

[El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín](#), 1997, pág. 120.



70. *La Laguna de Venecia*

Óleo sobre lienzo

195 × 2,50 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Muñoz Degraín 1886"

1886

Museo del Prado, Madrid

En depósito en el Museo Municipal, Santa Cruz, Tenerife por R.O. 29/11/1900

Nº Adq.: 698 Nº Catálogo: 5496

Bibliografía:

[GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1955, pág. Nº939.](#)

[T .II MAGRO MARTÍN 2001, pág. 389.](#)



71. *Momento en que cae herido el brigadier Casto Méndez Núñez en el puente de la Fragata Numancia frente a los fuertes del callao (2 de mayo de 1866)*

Óleo sobre lienzo

1,185× 3,01 cm

1894

Museo Naval de Madrid

Ingreso, 22 de Enero de 1870

Nº Inventario 190

Nº Catálogo 1871: 423; 1879: 423; 1894: 38 VIII; 1908: 1064 VII; 1919: 112 VI

Exposiciones:

Antonio Muñoz Degraín, DL 2001 .

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 281.

GONZÁLEZ-ALLER 2001b, pág. 196

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 391, Tomo II.



72. *Puerto de Bilbao*

Óleo sobre lienzo

164,5 × 267,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Muñoz degraín/ 1900" 1900

Colección particular, 1990; Comercio, Madrid, 1995; Carmen Thyssen- Bornemisza Collection

Exposiciones: *Paisajes de un siglo*, DL 1997, pág. 18 .

Del vedutismo a las primeras vanguardias : Obras maestras de la colección Carmen Thyssen- Bornemisza, DL 1997, pág. 104 .

Antonio Muñoz Degraín, DL 2001, pág. 44 .



73. *El Líbano desde el mar*

Óleo sobre lienzo

61 × 103 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho “Muñoz Degraín/ 2.IV.1909”

Inscripción sobre bastidor izquierdo: “ Degraín 48”

1909

Museo de Bellas Artes, Valencia

Nº Inventario: 943

Donación del autor

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 30 .

75 años de pintura valenciana, 1901-1975, DL 1976 .

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 18 .

Antonio Muñoz Degraín, DL 2001, pág. 168-169 .

Pintura orientalista española, 1830-1930, DL 1988, pág. 82 .

Bibliografía:

MAGRO MARTÍN 2001, págs.390, Tomo II.



74. *El Bósforo. Costantinopla a orillas del Bósforo*

Óleo sobre lienzo

61,1 × 89,4 cm

Firmado en ángulo superior derecho: "Muñoz Degraín"

Hacia 1909

Museo de Bellas Artes, Valencia

Nº Inventario 936

Donación del autor

Exposiciones:

La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002, pág. 82 .

Cinco siglos de pintura valenciana: Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia, DL 1996, pág. 120-121 .

Pintura orientalista española, 1830-1930, DL 1988, pág. 426 .

Bibliografía:

RODRIGUEZ GARCÍA 1966.



75. Cantábrico, Playa

Óleo sobre lienzo

38 × 85 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Muñoz Degraín, 9-11-1912"

1912

Museo de Bellas Artes, Valencia

Donación del autor

Exposiciones: *El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX)*, DL 1988, nº Cat. 31 .
España fin de siglo, 1898, DL 1998, pág. 179 .

Bibliografía:

RODRIGUEZ GARCÍA 1966.



76. *Marina*

Óleo sobre lienzo

22 × 36,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo M. Degraín

1912

Colección particular, Valencia



77. *Refugio de piratas*

Óleo sobre lienzo

2,17 × 1,52 cm

1913

Museo de Bellas Artes, Valencia

Donación del autor

Bibliografía:

[RODRIGUEZ GARCÍA 1966.](#)



78. *En Magdalena*

Óleo sobre lienzo

130 × 201 cm

Sin firmar

1914

Museo de Bellas Artes, Valencia



79. *El Mar Muerto*

Óleo sobre lienzo

2,00 × 1,02 cm

1914

Firmado y fechado: “Muñoz Degraín, 14-XI-1914”

Nº Inventario: 336

Museo de Bellas Artes, Málaga

Bibliografía:

[OLALLA GAJETE 1980, pág. 336.](#)



80. *Noche clara en la Caleta*

Óleo sobre lienzo

0,96 × 1,68 cm

Firmado t fechado: "Muñoz Degraín, 1914"

1914

Nº Inventario: 359

Museo de Bellas Artes, Málaga

Donativo del autor

Bibliografía:

[OLALLA GAJETE 1980, pág. 79.](#)

[RODRIGUEZ GARCÍA 1966.](#)



81. *Un Rincón de Venecia*

Óleo sobre lienzo

99 × 168 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo Muñoz Degraín

Museo de Bellas Artes, Valencia

Donación del autor

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 32 .



82. *Maria Magdalena contemplando a Jesús*

Óleo sobre lienzo

130 × 86 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia



83. *Puesta de sol*

Óleo sobre lienzo

0,52 × 0,65 cm

Firmado ángulo inferior izquierdo: "Muñoz Degraín"

Dorso: Etiqueta de la testamentaria del artista

Nº Inventario: 6759

Museo del Prado, Madrid

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 33.

Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española, DL 1993.

Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas, 2005, pág. 16.

Bibliografía

Monografías

DE ALCAHALÍ 1897, pág. 222-224.
BAYARRI 1957, pág. XXI.
BÉNEZIT 1913, pág. 51.
DE BERUETE Y MORET 1926, pág. 130.
BREUILLE 1989, págs. 201 y 202.
BUSSE 1977, pág. 887.
CAMÓN AZNAR 1968 (1969), pág. 21-22.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 232(3).
GARCÍA ALCARAZ 1988–1993.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1955, págs. N°927 y 934.
GASCÓN PELEGRÍ 1978, pág. 265-267.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1265.
LÓPEZ MEZQUITA 1925.
MAGRO MARTÍN 2001, págs. 388-394, Tomo II.
MAGRO MARTÍN 1994, pág. 40,114.
MORALES FOLGUERA; ESCALERA PÉREZ DL 1996, pág. 47.
MUÑOZ DEGRAIN 1899.
OLALLA GAJETE 1980, pág. 160.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 475-476.
DE PANTORBA 1948, pág. 446.
RODRIGUEZ GARCÍA 1966.
SAUR 1992, pág. 218(7).
SCHURR; CABANNE 1996, pág. 790.
THIEME y BECKER 1907, pág. 273(35).

Artículos

ARIAS ANGLÉS; RINCÓN GARCÍA 1990.
BLASCO CARRASCOSA 1983.
BONET SOLVES 1994.
GARCÍA DL 1988, pág. 14.
GARCÍA ALCARAZ 1993.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO DL 1988, pág. 22.
GRACIA BENEYTO DL 1993, pág. 38-39 .
IGUAL ÚBEDA 1965, año 40, pág. 5.
PÉREZ ROJAS DL 1996.
QUESADA DL 1993, pág. 29 .

Catálogos de exposición

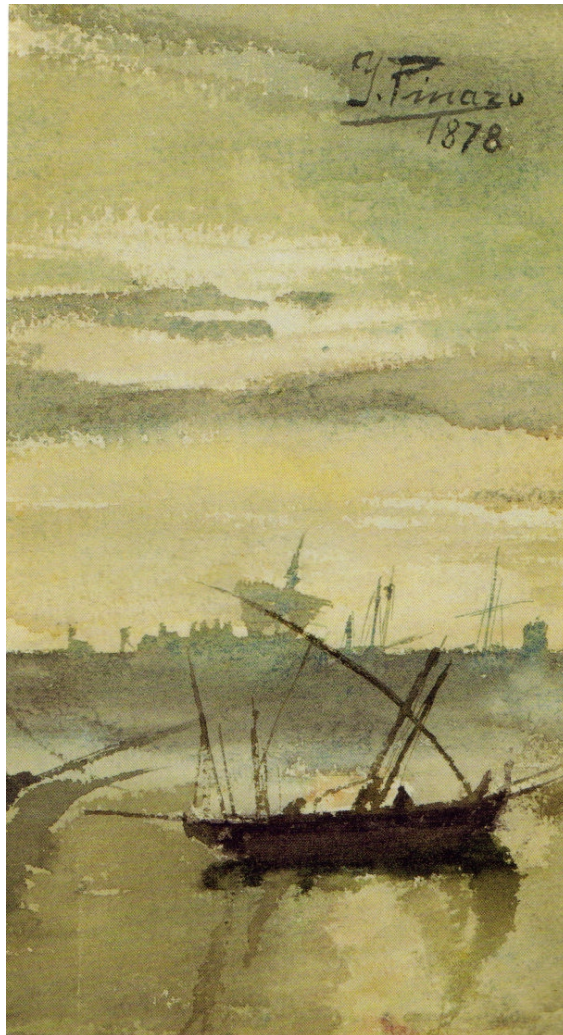
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1862, n° 36 .
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, 1890, p.p. 134-135.
Catálogo de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*, 1910, pág. 41.
Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, p.p. 279 y 282.

Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes, 1994, p.p. 328-329 .
Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840 – Málaga 1924, DL 1996.
Antoni Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924, DL 1996.
El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín, 1997.
El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín, DL 1999a.
Antonio Muñoz Degraín, DL 2001.
El llegat Muñoz Degraín: les colleccions del Centre del Carme, DL 2005.

Prensa valenciana de la época

Las Provincias 1867, pág. 1.
Almanaque de Las Provincias, 1885, pág. 306.
COMAS Y BLANCO 1890, págs. 5 y 6.

Ignacio Pinazo Camarlench (1849–1916)



84. *Barca en el puerto*

Acuarela sobre papel

22 × 11,8 cm

Firmado y fechado ángulo superior izquierdo: “Y. Pinazo/1878”
1878

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág 128 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 18 .



85. *En la playa*

Óleo sobre tabla

9,7×21 cm

Firmado y fechada al dorso: Y. Pinazo 1880

1880

Colección Esperanza Pinazo, Va. de Cesar, Madrid

Exposiciones:

I. Pinazo, 1982, pág. 223 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 56 .



86. *Barcas en el puerto*

Óleo sobre lienzo

23 × 32 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: “Y. Pinazo/1881”

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo (1849 - 1916), 1981, n° Cat. 67 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 16 .

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 130-131 .



87. Paisaje con barcas

Óleo sobre tabla

23,2 × 38,2 cm

Firmado Y. Pinazo

1881

Casa Museo Pinazo, Valencia

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 93 .

Bibliografía:

ALCAIDE DL 2005, pág. 255.



88. *Marina*

Óleo sobre tabla

11,5 × 19 cm

Casa Museo Pinazo

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 72 .



89. *Escena de playa*

1885

Óleo sobre lienzo

9,5 × 13 cm

Firmado Y. Pinazo 1885 abajo izquierda

Casa-Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 93 .



90. *Bañistas*

Óleo sobre tabla

9,6 × 20,2 cm

1886

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 138 .



91. *Figuras en la playa*

Óleo sobre tabla

14 × 22 cm

1888

Colección particular. Madrid. Cortesía Galería Jorge Juan

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 63 .



92. *Escena en la playa*

1889

Óleo sobre tabla

14 × 22,3 cm

Firmado y fechado al dorso: Y. Pinazo 1889

Colección Esperanza Pinazo, Vda. de Casar, Madrid

Exposiciones:

I. Pinazo, 1982, pág. 223 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 69 .



93. Playa del grao

Óleo sobre lienzo

21 × 31 cm

Firmado Y. Pinazo abajo derecha

1890

Colección Esperanza Pinazo, Vda. de Casar, Madrid

Exposiciones:

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 138-139 .

Ignacio Pinazo (1849 - 1916), 1981, pág. 139 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 52 .



94. *Mirando al mar*

1890

Óleo sobre tabla

31,5 × 45,5 cm

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Los Pinazo (1849 - 1916): Cien años de expresión artística, 1990, n° Cat. 45 .

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 136-137 .

La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002, pág. 95 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 97 .



95. *Barca a la puesta del sol*

1895

Óleo sobre tabla

17 × 32 cm

Firmado ángulo inferior izquierdo: “Y. Pinazo 1906”

Casa-Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 142-143 .

La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002, pág. 95 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 118 .



96. *Barca de pesca*
Óleo sobre tabla
18 × 10,7 cm
1895
IVAM, Valencia

Exposiciones:

Ignacio Pinazo (1849 - 1916), 1981, n° Cat. 331 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 117 .



97. *A la orilla del mar*
Óleo sobre tabla
30 × 33,8 cm
1913
Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 109 .



98. *Apunte*

Óleo sobre tabla

13,5 × 32 cm

S.f.

Museo de Bellas Artes, Valencia



99. *Puerto*

Óleo sobre tabla

23 × 30,5 cm

S.f

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 17 .



100. *Baño en la playa*

Óleo sobre tabla

19 × 32,5 cm

S.f.

IVAM, Valencia

Donación José Ignacio Casar Pinazo

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 146 .



101. *Gallinas en la playa*

Óleo sobre tabla

10 × 18 cm

S.f.

Casa-Museo Pinazo, Godella, Valencia

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 35 .



102. *Marina*
Óleo sobre tabla
13,5 × 19,4 cm
S.f.
IVAM, Valencia

Exposiciones:

La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo, DL 2001, n° Cat. 54 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 115 .



103. *Playa con cabaña*

Óleo sobre lienzo

11 × 27 cm

S.f.

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 5 .



104. *Marina*

Óleo sobre lienzo

9,8 × 13,8 cm

S.f.

Colección particular

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 6 .



105. *Marina*

Óleo sobre lienzo

9,5 × 21 cm

S.f.

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 8 .



106. *Barco de vapor*

Óleo sobre table

10 × 11,4 cm

S.f

IVAM, Valencia

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 25 .



107. *Puerto*
Óleo sobre tabla
10,5 × 17,8 cm
S.f
IVAM, Valencia

Exposiciones:

Ignacio Pinazo (1849 - 1916), 1981, n° Cat. 305 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 27 .



108. *Barcos varados*

Óleo sobre tabla

19,5 × 33 cm

S.f

Colección particular

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 43 .



109. *Anochece en la playa*

Óleo sobre lienzo

20,5 × 31,4 cm

S.f

Colección particular

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 65 .



110. *Anochecer en la escollera*

Óleo sobre tabla

26 × 34 cm

S.f

Casa Museo Pinazo, Godella

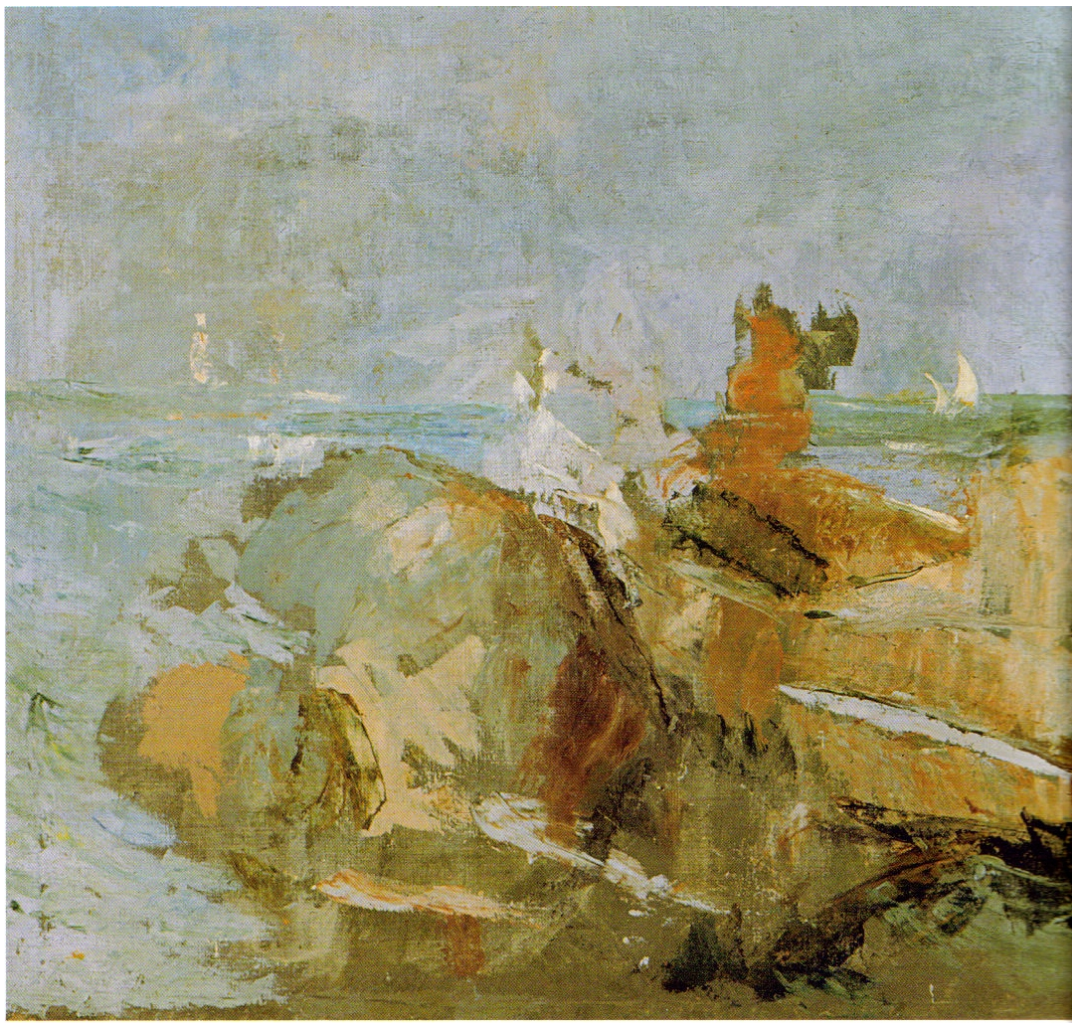
Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 167 .

Bibliografía:

ALCAIDE DL 2005.

GRACIA BENEYTO DL 2001a, pág. 86.



111. *Anochecer en la escollera III (Detalle)*

Óleo sobre lienzo

105 × 265 cm

S.f

IVAM, Valencia

Donación Esperanza Pinazo Martínez

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 168 .

Bibliografía:

ALCAIDE DL 2005.

GRACIA BENEYTO DL 2001a, pág. 86.



112. *En el espigón*
Óleo sobre tabla
17 × 25,6 cm
S.f.
Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:
Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 87 .



113. *Grupo en la playa*

Óleo sobre lienzo

29,7 × 36,7 cm

S.f.

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 110 .



114. *Marina*
Óleo sobre tabla
13,8 × 22,3 cm
S.f.
IVAM, Valencia

Exposiciones:

La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo, DL 2001, n° Cat. 53 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 67 .



115. *Playa*

Óleo sobre lienzo

13,5 × 21,5 cm

S.f.

Colección particular

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 73 .



116. *Marina*

Óleo sobre lienzo

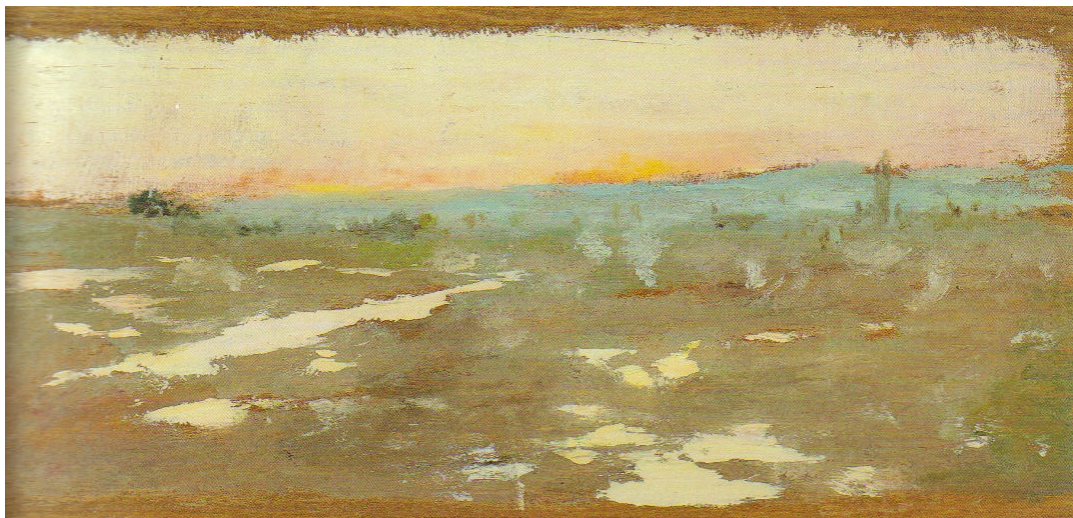
19,5 × 36,8 cm

S.f.

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 108 .



117. *Amanecer*
Óleo sobre tabla
9,6 × 20,9 cm
S.f.
IVAM, Valencia

Exposiciones:

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 113 .



118. *Marina*
Óleo sobre tabla
9,7 × 21 cm
S.f.
IVAM, Valencia

Exposiciones:

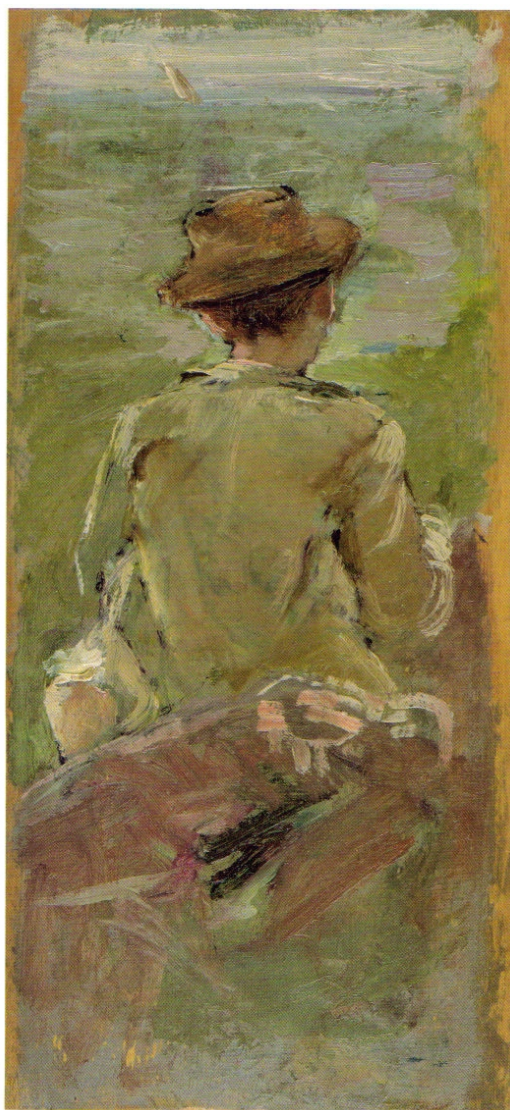
Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, nº Cat. 114 .



119. *Marina*
Óleo sobre tabla
13,5 × 19,4 cm
S.f.
IVAM, Valencia

Exposiciones:

La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo, DL 2001, n° Cat. 58 .
Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 115 .



120. *Mirando al mar*

Óleo sobre tabla

21 × 9,8 cm

S.f.

Casa Museo Pinazo, Godella

Exposiciones:

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, n° Cat. 128 .

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006, n° Cat. 180 .

Bibliografía

Monografías

AGUILERA CERNÍ 1982.
DE ALCAHALÍ 1897, pág. 240.
ALCAIDE 1988–1993c.
BAYARRI 1957, pág. XXIII-XXIV.
BÉNEZIT 1913, pág. 492.
BOIX 1977, pág. 54.
BREUILLE 1989, págs. 230 y 231.
BUSSE 1977, pág. 979.
CAMÓN AZNAR 1968 (1969), pág. 21.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 329(3).
GASCÓN PELEGRÍ 1978, pág. 14.
GARCÍA VARGAS 1968.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1282.
MAGRO MARTÍN 2001, pág. 451-454.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 534.
DE PANTORBA 1948, pág. 460.
REYERO 1987, pág. 21.
THIEME y BECKER 1907, pág. 51(XXXVII).
SAUR 1992, pág. 7(8).
SCHURR; CABANNE 1996, pág. 846.

Artículos

ALCAIDE DL 2005.
ALCAIDE; PÉREZ ROJAS 2006.
CAMÓN AZNAR 1956, pág. 54.
DOMENECH 1909.
GARCÍA DL 1988, p.p. 284-286.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO DL 1988, p.p. 22-23.
PÉREZ ROJAS DL 2005a.
PÉREZ ROJAS DL 2005b.
PÉREZ ROJAS; ALCAIDE 2001.
GRACIA BENEYTO 1981.
GRACIA BENEYTO DL 2001a.
GRACIA BENEYTO DL 2001b.
GONZÁLEZ MARTÍ 1920.
MELIDA 1899.
GARCÍA VARGAS 1956, 2ª época.
GARCÍA VARGAS 1968, 2ª época, año 43.
GARCÍA VARGAS 1977, año 52.
“Ignacio Pinazo Camarlench”. *Oro de Ley*, 2 de diciembre 1917, Nr. 66.
“Ignacio Pinazo Camarlench”. *Oro de Ley*, 10 de febrero 1918, Nr. 76, año 3.
“Exposición del pintor Pinazo en el Círculo de Bellas Artes”. *Oro de Ley*, 22 de diciembre 1917, Nr. 98, año 3.
REYERO 1997, p.p. 21 y 32.

Catálogos de exposición

Ignacio Pinazo (1849 - 1916), 1981.

Los Pinazo (1849 - 1916): Cien años de expresión artística, 1990.

Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes, 1994, p.p. 332-33.

Ignacio Pinazo en la colección del IVAM, 2001.

Ignacio Pinazo, DL 2001.

La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo, DL 2001.

Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna, DL 2005.

Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo, 2006.

Javier Juste y Cervero (1856–1899)



121. *Regatas en el puerto del Grao de Valencia*

Óleo sobre lienzo

104× 153 cm

Firmado y fechado ángulo inferior derecho: “J. Juste/78”

1878

Diputación Provincial de Valencia

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 12 .

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 124 .

Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española, DL 1993, pág. 121 .

Bibliografía:

José Luis ALCAIDE; José Manuel ARNÁIZ *et al.* (Dir.), *Javier Juste y Cerveró*. Vol. IV, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993d, pág. 156.

Felipe M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950, pág. 25.

Salvador ALDANA, *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, Servicio de estudios artísticos, 1965, pág. 196-197.

Pilar MAGRO MARTÍN, *El mar en la pintura del siglo XIX en España*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2001, págs. 274, Tomo II.



122. *Barco entrando a puerto durante la tempestad*

Óleo sobre lienzo

97× 101 cm

Firmado y fechado lateral izquierdo: “J. Juste/1901”

1901

Diputación Provincial de Valencia

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 13 .

Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX, 1999, pág. 126 .

Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española, DL 1993, pág. 121 .

Bibliografía:

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 274, Tomo II.

DE LOZOYA 1949, pág. 417.

La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002, pág. 61 .



123. *Paisaje Marino*

Óleo sobre lienzo

28,4× 53,8 cm

Firmado ángulo inferior derecho: "J. Juste" Museo de Bellas Artes, Valencia

Nº Inventario: 2346 Ingreso: Donación testamentaria de Josefa Mancebo Sebastián (1969)

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, nº Cat. 11 .

Bibliografía

Monografías

- AGUILERA CERNÍ 1986, pág. 133.
DE ALCAHALÍ 1897, pág. 179,180,181.
ALCAIDE 1988–1993d.
ALDANA 1965, pág. 196-197.
BAYARRI 1957, pág. XXVI.
BÉNEZIT 1913, págs. 135 tomo 6.
BOIX 1977, pág. 41.
BUSSE 1977, pág. 650.
DE LA CRUZ 1884, pág. 50.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 180(2).
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 25.
DE LOZOYA 1949, pág. 417.
MAGRO MARTÍN 2001, págs. 274-275, Tomo II.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 355.
DE PANTORBA 1948, pág. 424.
SAUR 1992, pág. 386(5).
THIEME y BECKER 1907, pág. 352(XIXI).

Artículos

- BARÓN 1998.
GARCÍA DL 1988, p.p. 13.
GRACIA BENEYTO DL 1993, p.p. 36-37.
Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, “Javier Juste el loco”. *Oro de ley*, 1929, págs. 167–168.
GUTIÉRREZ BURÓN DL 1987, p.p. 401 y 404.
PIQUERAS GÓMEZ DL 1988, pág. 17-18.

Catálogos de exposiciones

- Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Valencia, año 1883*, 1883.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1883.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, 1887.
Cinco siglos de pintura valenciana: Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia, DL 1996.
Cinc segles de pintura valenciana: Obres del Museu de Belles Arts de València, DL 1997.
Catálogo de la Exposición El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Preciosismo y Simbolismo, DL 2000, p.p. 72, 124, 232.
Catálogo de la Exposición Preciosismo y Simbolismo: Pintura valenciana (1868-1940), DL 2001.
La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002.
La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad, DL 2004.

Prensa Valenciana de la época

Las Provincias, 18 de diciembre de 1877.
Las Provincias, 28 de octubre 1877.
Las Provincias, 4 de marzo 1877.
Las Provincias, 18 de febrero de 1877, pág. 2.
Las Provincias, 28 de octubre de 1877, pág. 2.
Valencia Ilustración, 21 de julio 1878.
Gaceta valenciana, 4 de agosto de 1878, pág. 2-3.
Las Provincias, 18 de julio 1882.
Las Provincias, 19 de octubre 1882.
Las Provincias 1882, pág. 2.
Las Provincias, 18 de julio de 1882, pág. 2.
Revista de Valencia, 1 de agosto 1883, págs. 379–380.
Las Provincias, 19 de octubre 1883.
Las Provincias, 18 de octubre 1883.
Las Provincias, 17 de abril 1884.
Diario Mercantil, 18 de abril 1884.
Las Bellas Artes IV [1884].
Las Provincias, 11 de junio de 1885, pág. 2.
Diario Mercantil, 12 de junio 1885, pág. 3.
Las Provincias, 14 de junio 1885.
Diario Mercantil, 6 de mayo 1886.
Diario Mercantil, 20 de julio 1886.
Las Provincias, 18 de febrero de 1886.
Las Provincias, 25 de julio 1886.
Las Provincias, 22 de diciembre 1887, pág. 2.
Las Provincias, 18 de febrero 1888.
Las Provincias, 11 de abril 1888.
Las Provincias, 15 de abril 1889.
Las Provincias, 23 de abril 1890.
Las Provincias, 17 de julio 1888.
Las Provincias, 12 de febrero 1888.

Pedro Ferrer Calatayud (1860-1944)



124. *Averías en un día de Levante*

Boceto

Óleo sobre lienzo

29× 47 cm

Firmado: "P. Ferrer Calatayud"

1892

Colección Particular, Valencia

Descripción: Original adquirido por el Estado, R.O. 7/7/1898. Estuvo en Burgos por R.O. 29/10/1904 y pasó a Berna en 1927. Catálogo 1900, N° 124

Exposiciones:

Exposición homenaje a Pedro Ferrer Calatayud, 1970 .

Bibliografía:

ALDANA 1965, pág. 142-143.

COMAS Y BLANCO 1893, pág. 33.

Las Provincias, 5 de noviembre 1892a.

PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 92.

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, pág. 287 .



125. *Intentando salvamento*
Óleo sobre cartón
35× 55 cm
1892
Colección particular Valencia

Bibliografía:
[PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 92.](#)



126. *Nublado en el mar*

Óleo sobre tabla

22× 43 cm

1895

Colección Particular



127. *Salvamento de un náufrago*

Óleo sobre lienzo

275 × 500 cm Firma ángulo inferior izquierdo: “P. Ferrer Calatayud/ Valencia/ 1895”
1895

Nº Inventario 1386

Adquisición de la Diputación, Ayuntamiento y Caja de Ahorros (1968)

Museo de Bellas Artes, Valencia

Bibliografía:

[DE ALCAHALÍ 1897, pág. 119.](#)

[ALDANA 1965, pág. 142-143.](#)

[ALCAIDE 1988–1993f.](#)

[GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 34-37.](#)

[PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 93.](#)



128. *Salvamento de un Naufrago (Boceto)*

1895

Óleo sobre lienzo

50× 83 cm

Colección particular, Valencia

Exposiciones:

Exposición homenaje a Pedro Ferrer Calatayud, 1970 .

Bibliografía:

PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 93.



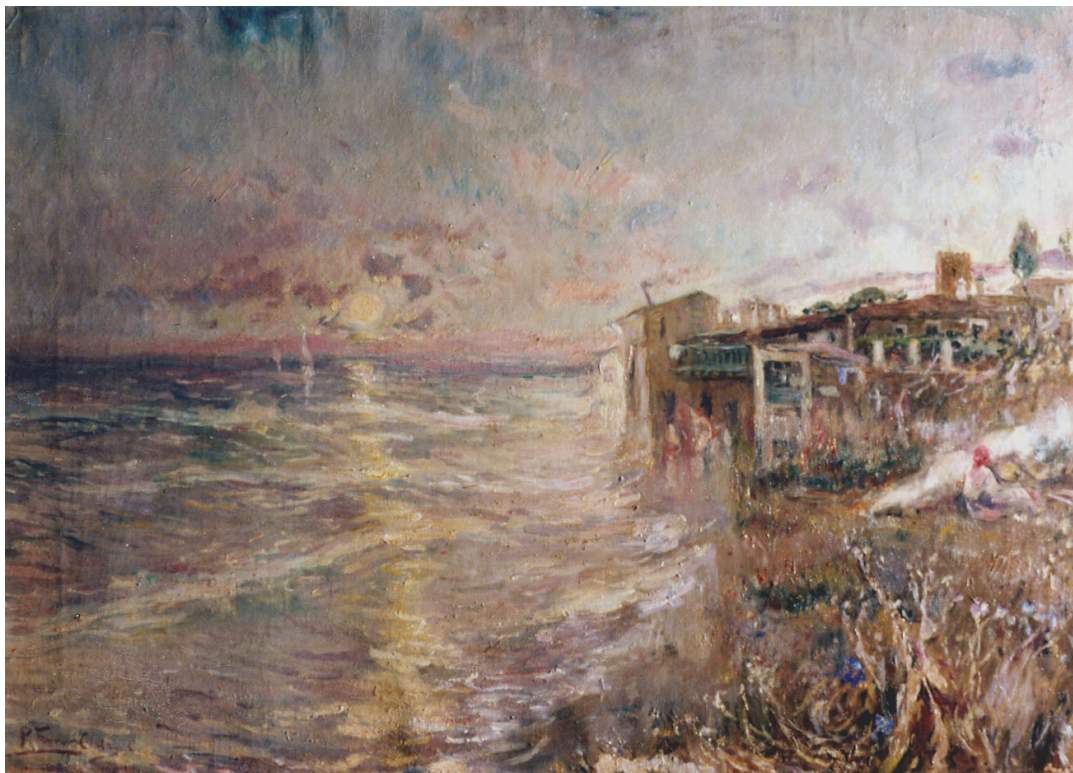
129. *Sacando la barca*
1897
La Malvarrosa
Óleo sobre lienzo
16× 25 cm
Colección particular, Valencia



130. *Barca sorteando la Tempestad*
Óleo sobre tabla
24× 32 cm
Hacia 1895
Colección particular, Valencia



131. *Marina efecto de luna*
Hacia 1903
Óleo sobre tabla
15× 32 cm
Colección particular, Valencia



132. *Atardecer. Marina*

Óleo sobre lienzo

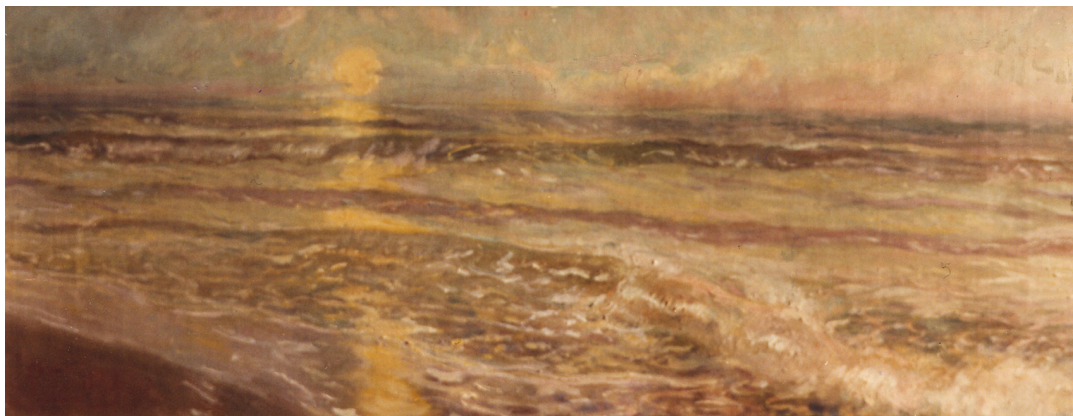
47× 65 cm

s.f.

Colección particular, Valencia

Bibliografía:

[PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 98.](#)



133. *Salida del sol en la playa de Valencia*

La Malvarrosa

Óleo sobre lienzo

21 × 53 cm

1909

Colección particular, Valencia



134. *Amanecer en la playa*
Óleo sobre lienzo
Medidas desconocidas
Colección particular, Valencia
1914



135. *Amanecer*
Óleo sobre lienzo
Medidas desconocidas
Colección particular, Valencia
1915



136. *Costas de Argel*

Óleo sobre lienzo

1922

Medidas desconocidas

Sin localizar

Bibliografía:

[PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 105.](#)



137. *Sin rumbo*
Óleo sobre lienzo
209 × 321 cm
1922

Exposiciones:

Catálogo del Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid, 1922.

Bibliografía:

AGUILERA CERNÍ 1986, pág. 133.

ALDANA 1965, pág. 142-143.

Vicente Blasco Ibáñez: la aventura del triunfo, 1867-1928, DL 1986, p.p. 174-175 .

ALCAIDE 1988-1993f.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 34-37.

PIMENTEL LALINDE DL 1991, pág. 96.

Bibliografía

Monografías

- DE ALCAHALÍ 1897, pág. 119.
ALCAIDE 1988–1993f.
ALDANA 1965, pág. 142.
ANTOLÍN PAZ, MORALES Y MARÍN y RINCÓN GARCÍA 1994, pág. 1288.
BAYARRI 1957, pág. XXVI.
BÉNEZIT 1913, pág. 276.
BONET SOLVES 1988, pág. 203.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1201.
BUSSE 1977, pág. 405.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 334(1).
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 34-37.
IGUAL ÚBEDA 1964.
MAGRO MARTÍN 2001, págs. 172-174, Tomo II.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 242.
DE PANTORBA 1948, pág. 146,161,403.
PIMENTEL LALINDE DL 1991.
SAUR 1992, pág. 636(3).
THIEME y BECKER 1907, pág. 471(XI).
TORMO Y MONZÓ 1923, pág. LXIV.

Artículos

- BARÓN 1998.
CATALÁ GORGUES de 1978.
CHAVARRI de 1963.
GARCÍA DL 1988, pág. 13
GARÍN LOMBART de 1968.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO de 1950.
GRACIA BENEYTO DL 1993, pág. 38 .
GUTIÉRREZ BURÓN DL 1987, p.p. 400 y 404.
IGUAL ÚBEDA 1965, año 40, pág. 5.
“Valencianos ilustres”. *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1940.
“Recepción de académico de número Don Pedro Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 10 de abril de 1940.
“Homenaje al pintor P. Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 18 de enero de 1941.
“Valencia al día”. *Las Provincias*, 10 de enero de 1941.
Las Provincias, 3 de febrero de 1943.
“La exposición de Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 4 de febrero de 1943.
“Valencianos ilustres”. *Las Provincias*, 19 de julio de 1969.
“Correo de Valencia. Las Fallas. Hace 75 años”. *Las Provincias*, 18 de marzo de 1973.
“Toma de posesión del nuevo director”. *Levante*, 30 de julio de 1939.
“La exposición de Pedro Ferrer”. *Levante*, 4 de febrero de 1943.
“En la muerte del pintor D. Pedro Ferrer Calatayud”. *Levante*, 4 de abril de 1944.
“Homenaje a Pedro Ferrer Calatayud en Hoyo. Diálogo con el hijo, Adolfo Ferrer Amblar”. *Levante*, 29 de diciembre de 1970b.
“Un gran pintor valenciano: Pedro Ferrer Calatayud”. *Levante*, 15 de diciembre de 1978.

PÉREZ ROJAS 1998.

“Exposición Pedro Ferrer”. *Periódico Jornada*, 5 de febrero de 1943.

PIQUERAS GÓMEZ DL 1988, pág. 18-19.

“El pintor valencià i professor Pedro Ferrer Calatayud”. *Ribalta*, 1935.

Catálogos de exposición

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, 1887.

Catálogo de la *Exposición Internacional de Bellas Artes*, 1892.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1895.

Catálogo de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*, 1910.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1922*, 1922.

Catálogo homenaje a Don Pedro Ferrer Calatayud, 1941.

Catálogo de las obras que han ingresado en el Museo desde la liberación de la ciudad hasta 31 de diciembre de 1940, 1941.

Catálogo de la exposición de Pedro Ferrer Calatayud, 1943.

Catálogo de la Exposición de Pedro Ferrer Calatayud, 1945.

Exposición Pedro Ferrer Calatayud, 1947.

Exposición homenaje a Pedro Ferrer Calatayud, 1970.

Exposición antológica de los maestros Pedro Ferrer Calatayud y Adolfo Ferrer Amblar, 1991.

Tipos y paisajes, 1890-1930, DL 1998.

Regeneración y Reforma: España a comienzos del siglo XX, DL 2002.

La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad, DL 2004.

Prensa valenciana de la época

Las Provincias, 20 de abril 1887.

Las Provincias 1887.

Teodoro LLORENTE, “VALENTINO”, “La Exposición de Bellas Artes se cerró ayer”. *Las Provincias*, 3 de agosto 1893.

Las Provincias, 10 de agosto de 1893.

Gabriel ARACELI, *Las Bellas Artes*, 2 de febrero de 1895.

Salvador Abril y Blasco (1862–1924)



138. *A la deriva. En alta mar. Detalle*

Óleo sobre lienzo

248 × 405 cm

Firmado y fechado: "Abril 1888", ángulo inferior izquierdo
1888

Procedencia: Depósito. Museo del Prado, Madrid. Cat. 5561

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia

Nº Reg. Inventario: 780

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, 1887.

Bibliografía:

Las Provincias, 24 de abril 1887.

ARNÁIZ *et al.* 1988–1993, pág. 75

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 30-33.

ESPINÓS DÍAZ; ORIHUELA; SABÁN 1984, pág. 194.

AGUILERA CERNÍ 1986, pág. 133.

139. *El Choque*

No reproducida por mal estado de conservación.

Óleo sobre lienzo

2,25 × 3,90 cm

Museo del Prado, Madrid

Cat. 5951

Nº Reg. Inventario: 1116

Diputación de San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico

Observaciones: Estuvo en la Diputación de San Juan de Puerto Rico; devuelto al Museo de Arte Moderno por R.O. 6/09/1904. Pasa a Burgos por R.O. 29/10/1904.

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1892.

Bibliografía:

COMAS Y BLANCO 1893, pág. 35.

ALDANA 1965, pág. 13-14.

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, pág. 287.

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 9-12, Tomo II.



140. *La Galerna*

Óleo sobre lienzo

1,39 × 2,565 cm

Firmado y fechado: "5 de Abril de 1893"

1893

Escuela de Artes y Oficios, Valencia

Exposiciones:

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, n.º Cat. 2.

Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española, DL 1993.

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 30-33.

ARNÁIZ *et al.* 1988-1993, págs. 75, Tomo I.

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 11, Tomo II.



141. Naufragio del crucero protegido Reina Regente (10 de marzo de 1895)

Óleo sobre lienzo

70,6× 90,5 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho : S.Abril

1895

Nº Inventario: 1072

Museo Naval de Madrid

Donación de el Infante Don Jaime de Borbón en 1958

Exposiciones:

Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas, 2005, pág. 72 .

Bibliografía:

GONZÁLEZ DE CANALES 1934, pág. 97.

GONZÁLEZ-ALLER 2001b, pág. 252.

GONZÁLEZ DE CANALES 2002b, pág. 97.

ALDANA 1965, pág. 13-14.

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 11, Tomo II.



142. Playa de Nazareth (Valencia)

Reproducción

1,50 × 3,00 cm

Gobierno Civil, Madrid

Depósito R.O. 24/6/1918

Sin localizar

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897, pág. 7 .

Bibliografía:

ALCÁNTARA 1898, págs. 274 y 275.

ESPINÓS DÍAZ; ORIHUELA; ROYO VILLANOVA 1980, pág. 182.

ALDANA 1965, pág. 13-14.

Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas, 2005, pág. 72 .

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, pág. 291 .

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 10, Tomo II.



143. *Cabo de palos*

Óleo sobre lienzo

100 × 150 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: “S. Abril”

Inscripciones: Detrás en el lienzo: “Salvador Abril/ Valencia. España/ Cabo de Palos”

Museo San Pío V, Valencia

Ingreso: Legado al Museo por don Emilio Gutiérrez Pallardó (1933)

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1904a, pág. 291 .

Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes, 1994, pág. 115 .

El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX), DL 1988, pág. 291 .

Bibliografía:

DE ALCAHALÍ 1897, pág. 44.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 30.

ARNÁIZ *et al.* 1988–1993, págs. 75, Tomo I.

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 11, Tomo II.



144. *Capeando*

Óleo sobre lienzo

114,3 × 183,2 cm

Firmado y fechado detrás del lienzo: "S. Abril. Valencia, 1901"

1901

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1901, pág. 291 .

Bibliografía:

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 30.

ARNÁIZ *et al.* 1988–1993, págs. 75, Tomo I.

ALDANA 1965, pág. 13-14.

GIL SALINAS 2002, pág. 62.

MAGRO MARTÍN 2001, págs. 11, Tomo II.



145. *La Cueva Misteriosa*

1915

Óleo sobre tela

205 × 300 cm

Colección particular

Exposiciones:

Miradas distintas, distintas miradas: Paisaje valenciano en el siglo XX, DL 2002.

Bibliografía:

“Necrológica”. *Archivo de Arte Valenciano*, Enero-Diciembre 1924.

ABRIL BLASCO 1915, pág. 38.



146. *Turbonada*

Óleo sobre lienzo

224 × 155 cm

Museo de la Ciudad, Valencia

Exposiciones:

Miradas distintas, distintas miradas: Paisaje valenciano en el siglo XX, DL 2002, pág. 62 .

Bibliografía:

CASTAÑER LÓPEZ 1986, pág. 84.

CATALÁ GORGUES; BISQUERT OLTRA 1981, pág. 125.

CAMPS MIRÓ *et al.* DL 2002, pág. 35.



147. *Marina dedicada a D. Z. Zarini*
Óleo sobre lienzo
165 × 107 cm
Siglo XX
Diputación Provincial de Valencia

Bibliografía

Monografías

- AGUILERA CERNÍ 1986, pág. 133.
AGRAMUNT LACRUZ 1999, pág. 7.
DE ALCAHALÍ 1897, pág. 44.
ARNÁIZ *et al.* 1988–1993, págs. 75, Tomo I.
ALDANA 1965, pág. 13-14.
BAYARRI 1957, pág. XXVI.
BÉNEZIT 1913, pág. 14.
BONET SOLVES 1988, pág. 203.
BREEWINGTON 1982, pág. 2.
BUSSE 1977, pág. 2.
CATALÁ GORGUES 1978, págs. 16, 17, 44, 45, 74, 78, 127.
SÁNCHEZ TRIGUEROS 2000, pág. 3-16.
ESPÍ VALDÉS 1968, pág. 21.
ESPÍ VALDÉS 1972, pág. 57.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 5(1).
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1955, pág. 253.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1950, pág. 30-33.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1978, pág. 326,327.
GUTIÉRREZ BURÓN DL 1987, págs. 400 y 401.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1147.
MAGRO MARTÍN 2001, pág. 9-12.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 2.
DE PANTORBA 1943, pág. 148.
DE PANTORBA 1948, págs. 134, 136, 146, 163, 363.
PILATO TRANCO DL 2004, págs. 142, 146.
RINCÓN GARCÍA; ARIAS ANGLÉS 1988, pág. 286,287,291 .
SAUR 1992, pág. 25(1).
DE LA CRUZ 1884, pág. 55.
THIEME y BECKER 1907, pág. 32(I).
TORMO Y MONZÓ 1932, pág. 73.
TORMO Y MONZÓ 1923, pág. LXIV.
VOLLMER 1953 - 1962, pág. 3(1).

Artículos

- ALCÁNTARA 1898, pág. 273.
Almanaque de Las Provincias, 1925, pág. 395.
ibíd., pág. 395.
Archivo de Arte Valenciano 1924.
“Necrológica”. *Archivo Arte Valenciano*, Enero–Diciembre 1924.
CABELLO Y LAPIEDRA 1897, pág. 114.
CASTAÑER LÓPEZ 1986, pág. 84.
DIEZ 1998, pág. 75 .
ESPINÓS DÍAZ; ORIHUELA; ROYO VILLANOVA 1980.
ESPINÓS DÍAZ; ORIHUELA; SABÁN 1984.
GARCÍA DL 1988, pág 14.

GRACIA BENEYTO DL 1993, pág. 37-38.
 GRACIA BENEYTO 1994, pág 115.
 IGUAL ÚBEDA 1965, año 40, pág. 5.
 MELIDA 1899.
 PIQUERAS GÓMEZ DL 1988, pág 18.
 VILA TRÀFACH DL 2002, pág 23–24.

Catálogos de exposición

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, 1890, pág. 8.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1892.
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897, pág. 146.
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897, p.p. 7-8.
 Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1899, pág. 6.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1901, pág. 6.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1904a, p.p. 5-9.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1906, pág. 9.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1901, pág 6.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1904a, p.p 5 y 9.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*, 1917, pág. 13.
Catálogo de las obras que han ingresado en el Museo desde la liberación de la ciudad hasta 31 de diciembre de 1940, 1941.
Catálogo guía del Museo Naval, 1945, pág. 191.
Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes, 1994, pág. 30.
Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, p.p. 286, 287, 291.
La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme, DL 2002.
Miradas distintas, distintas miradas: Paisaje valenciano en el siglo XX, DL 2002.

Prensa valenciana de la época

Las Provincias, 22 de julio de 1879.
Las Provincias, 29 de julio de 1879.
Las Provincias, 3 de agosto de 1879.
Las Provincias, 5 de agosto de 1879.
Diario Mercantil, 29 de julio 1879.
Diario Mercantil, 31 de julio 1879.
Las Provincias, 25 de agosto de 1880.
Las Provincias, 10 de octubre de 1880.
Las Provincias, 4 de noviembre de 1880.
Las Provincias, 20 de noviembre de 1880.
Las Provincias, 5 de abril 1881.
Diario Mercantil, 7 de abril 1881.
 Revista de Valencia 1881, pág. 383.
 Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Valencia, año 1883*.
 Valencia: Imp. Casa de Beneficencia, 1883.
Las Provincias 1884.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid: s.n., Impr. y fund. de

Manuel Tello, 1884, pág. 8.
Diario Mercantil, 3 de junio 1885.
 Las Provincias 1885.
 Las Provincias 1885.
 Almanaque de Las Provincias 1885, pág. 308.
 Diario Mercantil 1885.
 Diario Mercantil 1886.
Las Provincias, 13 de julio de 1886.
Las Provincias, 18 de julio de 1886.
 Las Provincias 1886.
 Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*. Madrid: s.n., Est. tip. de El Correo, 1887.
 Las Provincias 1887.
 Las Provincias 1887.
 Catálogo de la *Exposición Universal de Barcelona de 1888*. s.l.: Imp. de los Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1888.
 “Cuadros de los artistas valencianos de la Exposición Universal de Barcelona”. *Las Provincias*, 25 de abril 1888.
Las Bellas Artes, Vol. IV, ? 1888.
 “Los pintores valencianos”. *Diario Mercantil*, 18 de abril 1888, pág. 23.
Las Provincias, 5 de noviembre 1892b.
 Francisco ALCÁNTARA, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Centro Editorial Artístico, 1898, pág. 273.
 Luis M^a CABELLO Y LAPIEDRA, *El arte y los artistas. La Exposición de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos M.G. Hernández, 1897, pág. 114.

Joaquín Sorolla y Bastida (1863–1923)⁵¹



148. *Marina. Puerto de Valencia*

Óleo sobre lienzo

25 × 46

Hacia 1882

Firmado: “J. Sorolla”

Nº Inventario: 895

Museo de Bellas Artes, Valencia

Legado por Don Emilio Gutiérrez en 1933

Exposiciones:

Sorolla en las colecciones valencianas, 1996, nº Cat. 2 .

Sorolla en las colecciones valencianas, DL 1988, nº Cat. 46 .

Bibliografía:

DE PANTORBA 1967, pág. 15-16

DE PANTORBA 1953, pág. 15

GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1955, pág. Nº895.

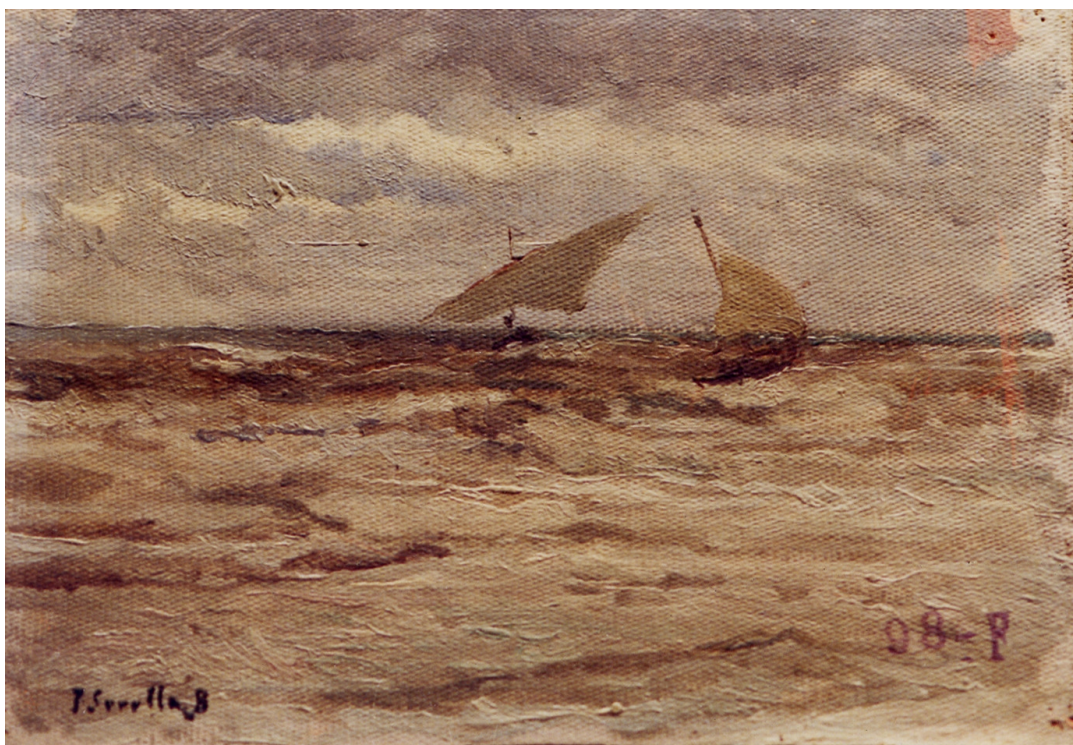
LAFUENTE FERRARI 1941, pág. 197.

PONS-SOROLLA 2001, pág. 98.

PÉREZ ROJAS y DE PLÁCIDO 1996, pág. 112.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 566.

⁵¹En la catalogación de las obras seleccionadas del pintor pertenecientes al Museo Sorolla se ha seguido la realizada por Florencio de SANTA-ANA y ÁLVAREZ-OSSORIO, *Museo Sorolla. Catálogo de pintura*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; —, *Museo Sorolla. Catálogo de pintura*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1982. No se indican ni la bibliografía ni las exposiciones salvo las no citadas y las realizadas posteriormente a la fecha de los catálogos mencionados



149. *Mar de Valencia*

Óleo sobre lienzo pegado sobre cartón

16×21,8 cm

Firmado: J. Sorolla. B. Abajo a la izquierda.

Entre 1890 y 1895

Fundación Museo Sorolla

Nº Catálogo: 289

Observaciones: Serie F, Nº 98 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla.
(Serie F, Nº 98 del Invº de 1930)

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº24.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº289.



150. *¡Aún dicen que el pescado es caro!*

Óleo sobre lienzo

1,53×2,04 cm

Firmado y fechado: "J. Sorolla 1894"

1894

Museo del Prado, Madrid

Nº Catálogo: 4649

Nº Adquisiciones: 1198

Observaciones: Perteneciente al Museo de Arte Moderno. Adquirido por R.O. 12/7/1985. Cedido al Casón del Buen Retiro en 1871

Exposiciones:

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1895.

Bibliografía:

DE PANTORBA 1953, pág. 33,45,46.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO DL 1995.

UBEDA DE LOS COBOS DL 1987, pág. 411.

GERLI DL 1986, pág. 158-161.

PÉREZ ROJAS y DE PLÁCIDO 1996, pág. 47.

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 565.



151. *La Vuelta de la pesca*

Óleo sobre lienzo

Museo de Orsay, París

2.65 × 3.25 cm

Exposiciones:

Salón de la Société des Artistes, Paris.

Bibliografía:

COPEAU 8^a année, pág. 81.

DE PANTORBA 1953, pág. 37,38,41.

REYERO 1997, pág. 30.

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA 1999, pág. 24.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. 14.



152. *Puesta de sol*

Entre 1895 y 1900

Óleo sobre cartón

8,4× 12,2 cm

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Nº de Catálogo: 369



153. *Comiendo en la barca*

1898

Óleo sobre lienzo

1,80×2,50 cm

Firmado y fechado: "J. Sorolla B. 1898."

Nº Inventario: 804

Real Academia de San Fernando, Madrid

Exposiciones:

[Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1899](#), pág. 116 .

Bibliografía:

[REYERO 1997](#), pág. 30.

[MAGRO MARTÍN 2001](#), pág. 566.



154. *Mar de tormenta, Valencia*

Óleo sobre lienzo

43,2× 64,2 cm

Firmado: J. Sorolla Bastida /1899 en negro ángulo inferior izquierdo

1899

Fundación Museo Sorolla

Nº Inventario: 459

Observaciones: Serie L, Nº 62 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie L, Nº 62 del Invº de 1930)

Exposiciones:

Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas, 2005, pág. 76-77 .

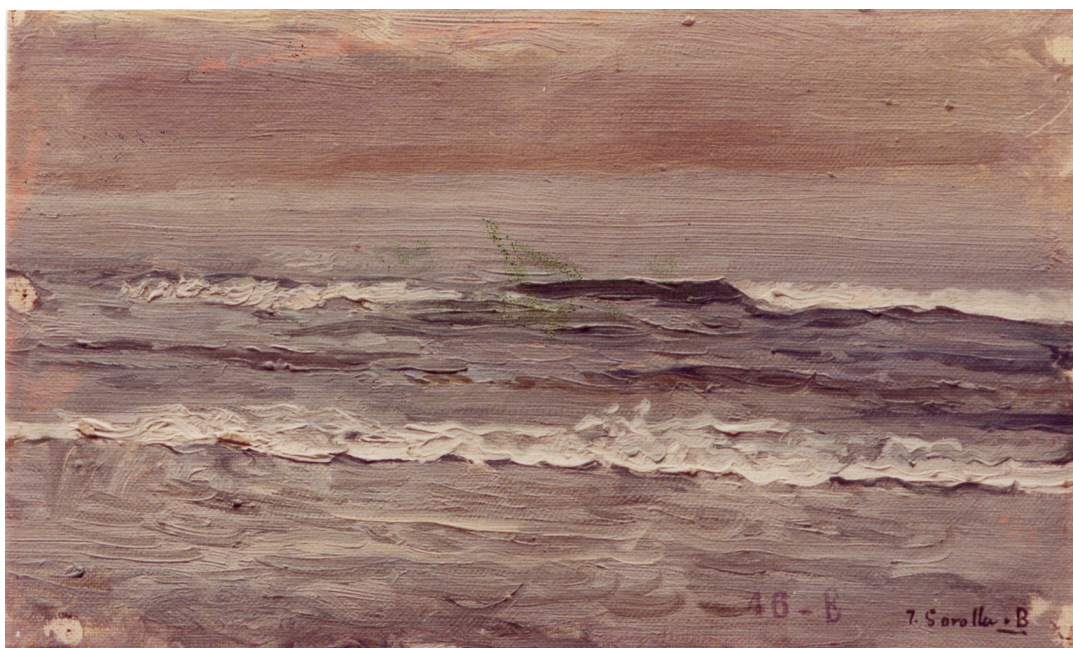
Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº459.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº339.

Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española, DL 1993, pág. 133 .

MAGRO MARTÍN 2001, pág. 568.



155. *Mar de Valencia*

Óleo sobre lienzo

16×30 cm

1899

Firmado en negro ángulo inferior derecho: J. Sorolla B.

Fundación Museo Sorolla

Nº de Inventario: 509

Serie E, Nº 46 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie E, Nº 46 del Invº de 1929 del Invº de 1929 del Invº de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº343.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº509.](#)



156. *Playa de Valencia*

Óleo sobre cartón

8,6×12 cm

Sin firmar

Hacia 1900

Fundación Museo Sorolla

Nº de Inventario: 212

Observaciones: Serie I, Nº 17 del Inv. de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla.
(Serie I, Nº 17 del Invº de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº396.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº212.](#)



157. *Mar*

Óleo sobre papel pegado sobre cartón

Firmado margen inferior izquierdo: J. Sorolla en morado

13,1×19cm

Hacia 1900

Fundación Museo Sorolla

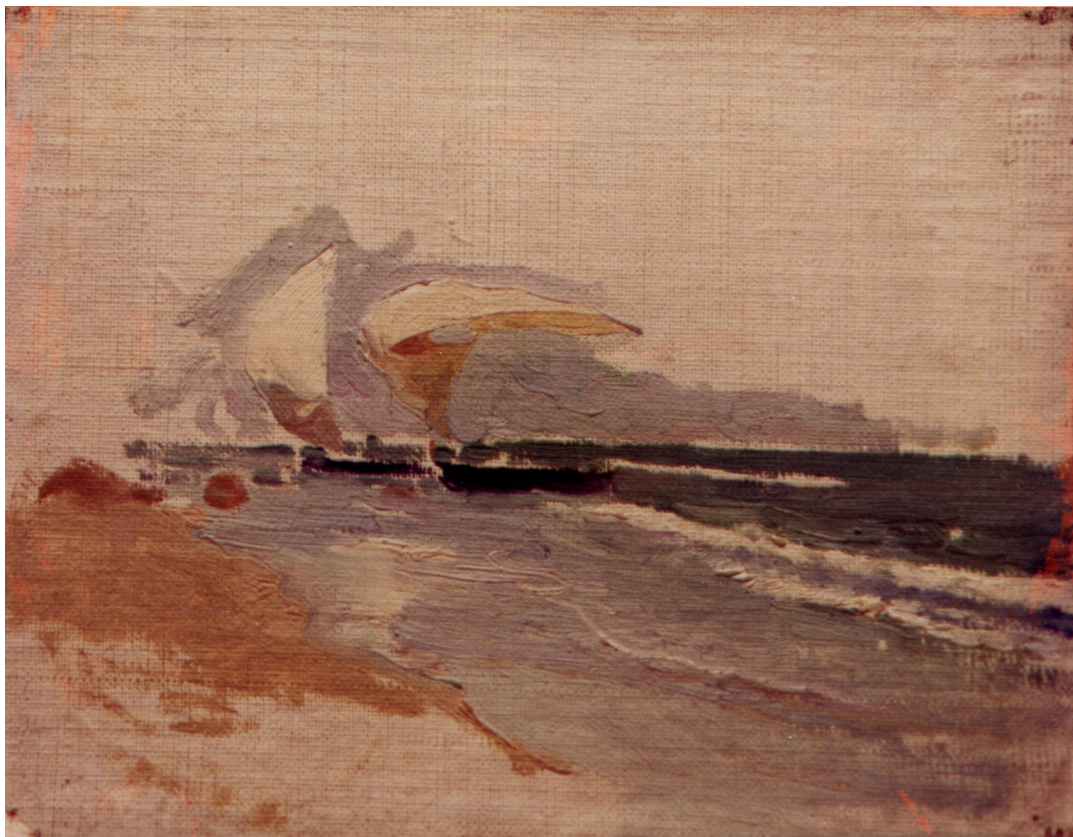
Nº Catálogo: 514

Serie H, Nº 54 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie H, Nº 54 del Invº de 1929 del Invº de 1929 del Invº de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº406.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº514.](#)



158. *Playa de Valencia*

Óleo sobre papel pegado sobre cartón

18×22 cm

Hacia 1900

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 498

Serie N., Nº 10 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie N., Nº 10 del Invº de 1930)

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº498.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº397.



159. *La Escuadra de Valencia*
Hacia 1900
Óleo sobre lienzo pegado sobre cartón
16,9× 25,9cm
Sin firmar
Fundación Museo Sorolla
Nº de Catálogo: 535



160. Jávea

Óleo sobre tabla

19,8× 29,3cm

Entre 1900-01

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla

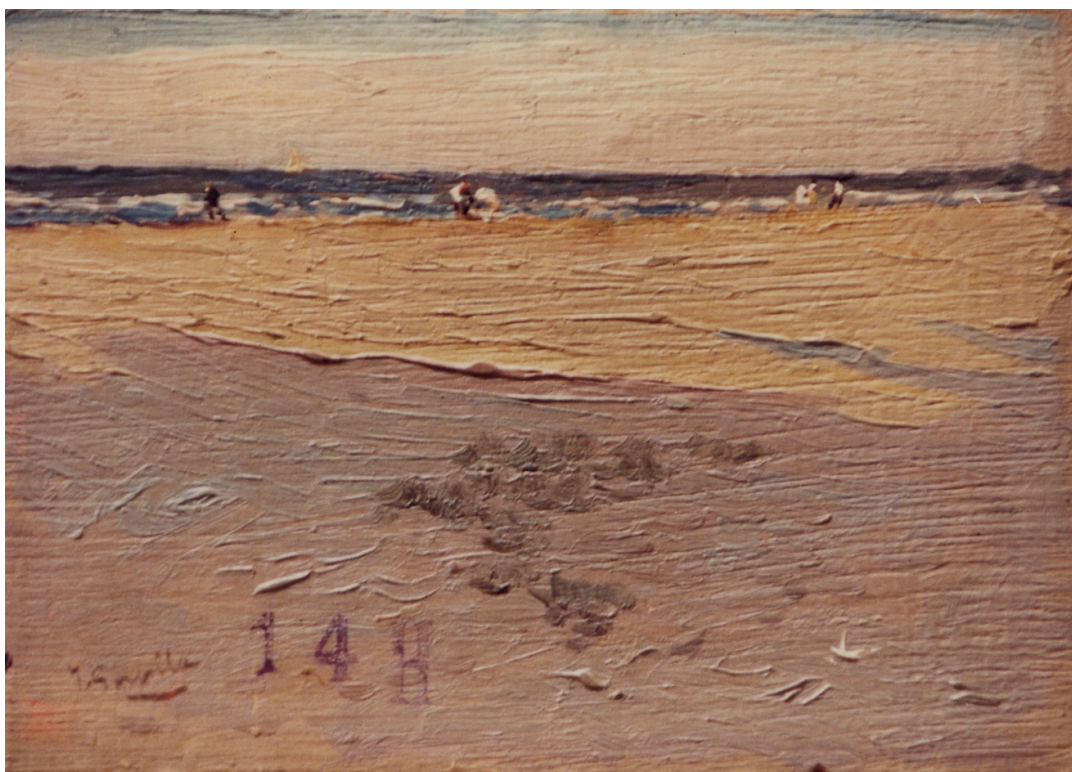
Nº de Catálogo: 466

Observaciones: Serie H, Nº 19 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla.
(Serie H, Nº 19 del Invº de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº466.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº390.](#)



161. *Playa de Valencia*

Óleo sobre cartón

8,6 × 12,2 cm

Firmado: J. Sorolla. Abajo a la izquierda.

Hacia 1902

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 365

Serie H, Nº 14 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie H, Nº 14 del Invº de 1930)

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº365.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº434.



162. *Mar*

Óleo sobre cartón

13,2×21,7 cm

Hacia 1902

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 510

Serie G, Nº 1 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie G, Nº 1 del Invº de 1929 del Invº de 1929 del Invº de 1930)

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº437.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº510.



163. *Barca en la playa*

Óleo sobre cartón

11,2×15 cm

Entre 1903 y 1904

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 378

Observaciones: Serie G, Nº 54 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla.
(Serie G, Nº 54 del Invº de 1930)

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº378.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº474.



164. *Playa de Jávea*

Óleo sobre tabla

17,7× 25,3cm

Sin firmar

Pintado en el verano de 1905

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 333

Descripción: Serie P, Nº 15 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie P, Nº 15 del Invº de 1930, con el título Playa de Valencia)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº333.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº633.](#)



165. *Nubes. Jávea*

Óleo sobre cartón

19×23,8 cm

1905

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 468

Serie O.Nº 88 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie O, Nº 88 del Invº de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº468.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº636.](#)



166. *Pescadores*

Entre 1895 y 1900

Óleo sobre lienzo

9,5×18,2 cm

Firmado: J. Sorolla B. Abajo en la izquierda

Fundación Museo Sorolla

Nº de Catálogo: 391



167. *Mar y Rocas de San Esteban Asturias*

Óleo sobre lienzo

67 × 96 cm

Firmado en negro parte inferior izquierda J. Sorolla Bastida. 1903.

1903

Pintado en San Esteban de Pravía

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Nº de catálogo 589

Serie O. Nº 18 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie O. Nº 18 del Invº de 1929 del Invº de 1930)

Exposiciones:

Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas, 2005, nº Cat. 36 .

Sorolla paisajista, DL 2000b, nº Cat. 26 .

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº589.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº514.



168. *Barca al sol poniente*

1904

Óleo sobre lienzo

50 × 80 cm

Firmado J. Sorolla. Bastida. 1904

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 679



169. *Pasajes*

Óleo sobre lienzo

72 × 51 cm

Junio 1904

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Nº de catálogo 692

Serie M. Nº 93 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie O. Nº 18 del Invº de 1929 del Invº de 1930 con el título Puerto de Orio)

Exposiciones:

Sorolla paisajista, DL 2000b, nº Cat. 30.

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº575.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº570.



170. *San Sebastián*

1904

Óleo sobre cartón

16 × 22 cm

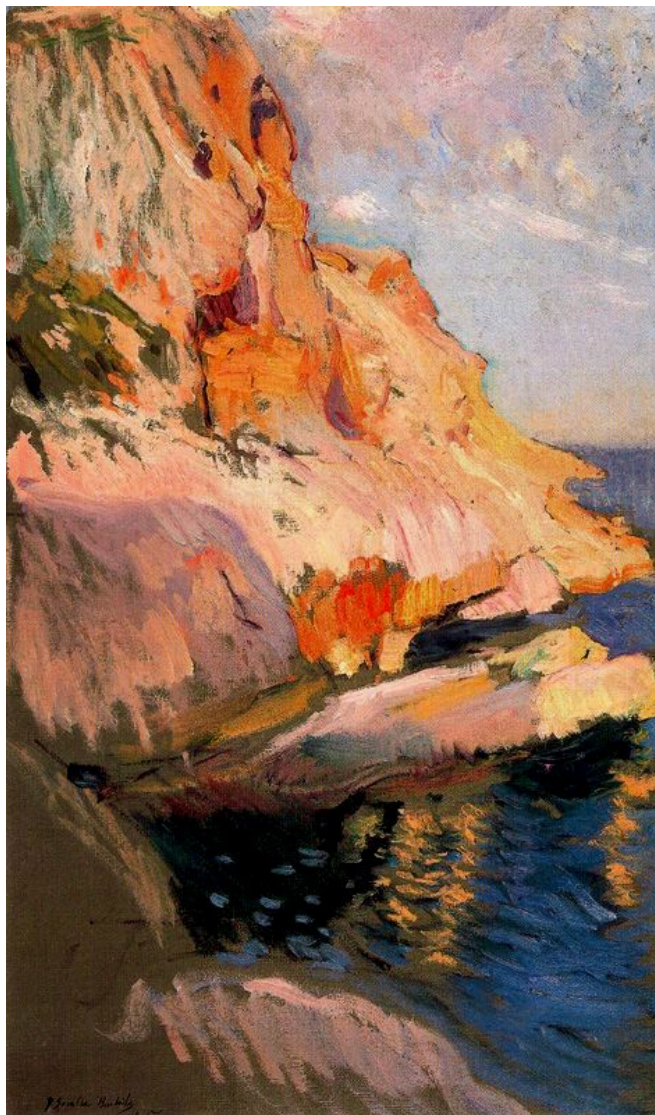
Sin firmar

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 652



171. *Mar de Jávea*
Óleo sobre cartón
20 × 24 cm
1905
Colección particular



172. *Cabo de San Antonio*

Óleo sobre lienzo

90 × 53 cm

Firmado J. Sorolla Bastida en negro abajo izquierda

1905

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 727

Serie M, N° 61 del Inv° de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie M, N° 61 del Inv° de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. N°651.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. N°727.](#)



173. *Niño en el Baño*

1905

Óleo sobre cartón

13,3 × 21,3 cm

Firmado J. Sorolla B. abajo izquierda

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Nº de catálogo 723



174. Jávea

Óleo sobre cartón

35,5 × 56,5 cm

Firmado J. Sorolla Bastida parte inferior izquierda

1905

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 715

Serie H, N° 78 del Inv° de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie H, N° 78 del Inv° de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. N°641.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. N°474.](#)



175. *Mar de Javea*

1905

Óleo sobre lienzo

62,5 × 93 cm

Firmado en negro parte inferior izquierda J. Sorolla Bastida/ 1905

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 725

Serie M. N° 53 del Inv° de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie M. N° 53 del Inv° de 1930 con el título Cap Martí, Jávea)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. N°725.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. N°649.](#)



176. *Tormenta sobre el mar (San Sebastián)*

Óleo sobre cartón

14 × 18 cm

1908

Colección particular



177. *Contemplando el mar*

Óleo sobre cartón

18 × 24 cm

Firmado J. Sorolla B. 1908 abajo derecha

1908

Fundación Museo Sorolla, Madrid

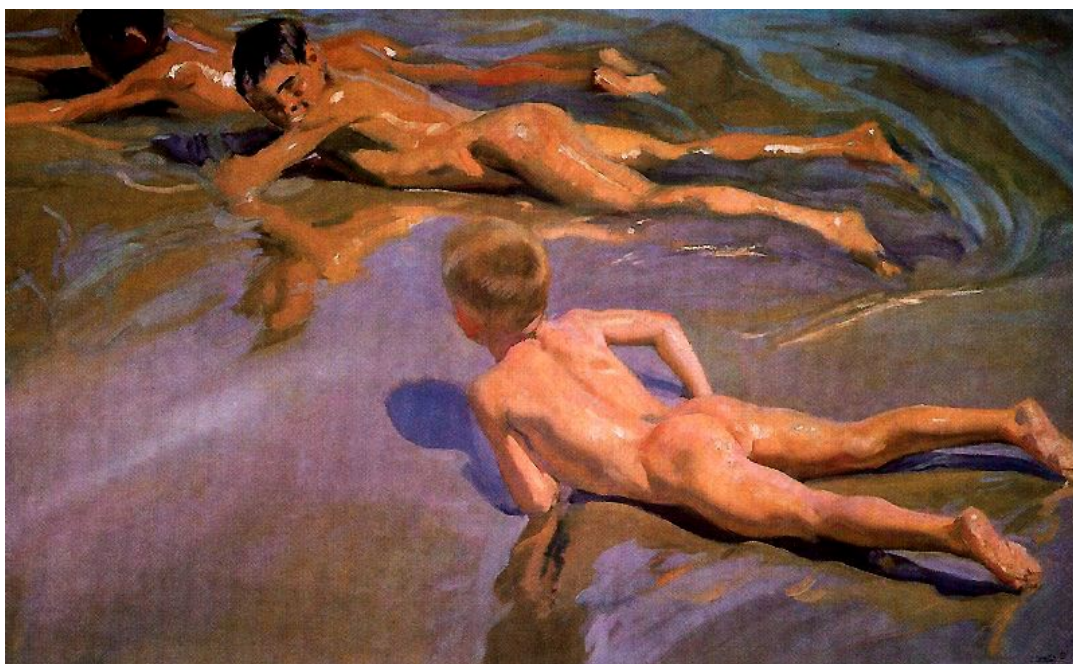
Número de catálogo 818

Apartado VI, N° 232/5 del Inv° de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Apartado VI, N° 232/5 del Inv° de 1929 del Inv° de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. N°719.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. N°818.](#)



178. *Chicos en la playa*

Óleo sobre tabla

1,18 × 1,85 cm

Firmado: Sorolla B. 1910

1910

Casón del Buen Retiro

Museo del Prado, Madrid

Nº 4648

Donación del pintor 28/2/1919

Cedido por el Museo Español de Arte Contemporáneo al Casón del Buen Retiro en Junio de 1971

Bibliografía:

[LAFUENTE FERRARI 1941, pág. 196.](#)

[GERLI DL 1986, pág. 163.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 565.](#)



179. *Mar de Zarauz. Desde el rompeolas, San Sebastián*

Óleo sobre lienzo

52 × 72,5 cm

1910

Sin firmar

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 1247 con el título Desde el Rompeolas, San Sebastián

Serie B, N° 94 del Inv° de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie B, N° 94 del Inv° de 1929 del Inv° de 1929 del Inv° de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. N°785.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. N°1247.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, pág. 568.](#)



180. *Playa de Gros, San Sebastián*

Óleo sobre lienzo

52 × 72,5 cm

Sin firmar

Entre 1917 y 1918

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Nº de catálogo: 1004

Serie L, Nº 76 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie L, Nº 76 del Invº de 1929 del Invº de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº1004.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº1000.](#)



181. *Rompeolas, San Sebastián*

Óleo sobre lienzo

81 × 104,5 cm

Sin firmar

Entre 1917 y 1918

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Nº de catálogo 1179

Serie K, Nº 72 del Invº de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie K, Nº 72 del Invº de 1929 del Invº de 1929 del Invº de 1930)

Bibliografía:

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. Nº1178.

DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. Nº994.



182. *Paseo del Rompeolas, San Sebastián*

Óleo sobre lienzo

52 × 72,5 cm

Sin firmar

Hacia 1917

Fundación Museo Sorolla, Madrid

Número de catálogo 1179

Serie O, N° 1 del Inv° de 1929. Legado fundacional de la Vda. de Sorolla. (Serie O., N° 1 del Inv° de 1929 del Inv° de 1929 del Inv° de 1930)

Bibliografía:

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1982, pág. N°1179.](#)

[DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002, pág. N°995.](#)

Bibliografía

Monografías

ABRIL 1935.
BAYARRI 1957, pág. VI,VII,VIII.
BÉNEZIT 1913, pág. 814.
DE BERUETE Y MORET SD.
DE BERUETE Y MORET 1926, pág. 140-143.
BONET SOLVES 1988, pág. 204.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1315.
BREUILLE 1989, págs. 270 y 271.
BUSSE 1977, pág. 178.
CAMÓN AZNAR 1968 (1969), pág. 22.
DOMENECH 1910.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 490(3).
FUSTER 1975.
GARÍN ORTIZ DE TARANCO 1973.
GASCÓN PELEGRÍ 1978, pág. 346-348.
GIL 1913.
GRANIER-HUSSON; SAINT-LU 1982.
GUILLOT CARRATALÁ 1950.
HERNÁNDEZ POLO 1958.
LUCAS SÁNCHEZ 1986.
LUCAS SÁNCHEZ 1990.
MAGRO MARTÍN 2001, pág. 564-574.
MUÑOZ 1999.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 651.
DE PANTORBA 1948, pág. 485.
DE PANTORBA 1967.
PONS-SOROLLA 2001.
PONS SOROLLA-ARNAU DL 1998.
DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2000.
DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002.
SAUR 1992, pág. 350(9).
SCHURR; CABANNE 1996, pág. 975.
SIMÓ 1980.
THIEME y BECKER 1907, pág. 298(XXI).
TORMO Y MONZÓ 1923, pág. LXIV.
DE VEYRAN 1901, pág. 48.
WILLIAMS de 1904.

Artículos

ACEREDA 2003.
ARIAS ANGLÉS; RINCÓN GARCÍA 1990, p.p 323-324.
PÉREZ DE AYALA 1958.
BORT VELA 1934.
COPEAU 8^a année.
ESPINÓS DL 1998.

RICO DE ESTASEN 1961.
 FRANCÉS 1915.
 FORNET 1941.
 GARCÍA DL 1988, pág. 14.
 GARÍN ORTIZ DE TARANCO de 1949.
 GARÍN ORTIZ DE TARANCO de 1964.
 GARÍN ORTIZ DE TARANCO DL 1988, pág. 23.
 GRACIA BENEYTO DL 1993, p.p. 39-40.
 GRACIA BENEYTO 1990a.
 GRACIA BENEYTO 1990b.
 GUTIÉRREZ BURÓN DL 1987, p.p. 394, 398, 401.
 LAFUENTE FERRARI 1941.
 LUCAS SÁNCHEZ 1990.
 MARTÍ AYXELA; GONZÁLEZ LÓPEZ 2002.
 “El mar de Valencia y su pintor”. *Revista Ferialario*, mayo de 1960, Nr. 7 , Año V.
 PÉREZ ROJAS; DE PLÁCIDO 1996.
 PONS SOROLLA-ARNAU DL 1998.
 REYERO 1990b.
 REYERO 1990a.
 REYERO 1997, p.p. 22 y 29-32.
 DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1995a.
 DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 1995b.
 DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO DL 1995.
 DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO DL 1998.
 DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO 2002.
 UBEDA DE LOS COBOS DL 1987.
 WILLIAMS de 1904.
 ZUGAZA MIRANDA DL 1995.

Catálogos de exposición

Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1899, pág. 116.
Joaquín Sorolla y Bastida, 1990.
Sorolla - Zorn, 1992.
Sorolla en Gipuzkoa, 1992.
Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes, 1994, p.p. 341-342.
Joaquín Sorolla, DL 1995.
Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla, 1995.
Sorolla en las colecciones valencianas, 1996.
Los Sorolla de Valencia, DL 1996.
Joaquín Sorolla Bastida a Xàbia, DL 1998.
Sorolla - Zuloaga, 1998.
Joaquín Sorolla y la cornisa cantábrica, 1998.
Sorolla y la Hispanic Society: Una visión de la España de entresiglos, 1998.
Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla : centenario de un homenaje, DL 2000.
Sorolla paisajista, DL 2000b.
Sorolla paisajista, DL 2000a.
El Museo Sorolla visita Valencia, 2001.
Landschaften von Joaquín Sorolla (1863-1923) : Unter Spaniens Sonne, 2002.

Sorolla y sus contemporáneos: Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana,
DL 2005.
Sargent - Sorolla, 2006.

Prensa valenciana de la época

COMAS Y BLANCO 1890, págs. 33,34,35 y 36.
ALCÁNTARA 1898, pág. 1-6.

Marinistas Menores

Benito Lleonart y Senent (1860-?)



183. *Dios dirá*

Reproducción

Sin datos conocidos

1890

Exposiciones:

[Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, 1890, pág. 11 .](#)

Bibliografía:

[Jacinto OCTAVIO PICÓN y Conde SAN ROMÁN, *La Exposición de Bellas Artes de 1890*. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 1890, págs. 64,65 y 66.](#)

[ALCAIDE 1988–1993a, pág. 30.](#)

[Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. *Premios de pintura*, 1998, pág. 286.](#)

[MAGRO MARTÍN 2001, págs. 379, Tomo II.](#)

Bibliografía

Monografías

- ALCAIDE 1988–1993a, pág. 30.
ALONSO LAZA DL 1995, págs. 31 y 128.
AGRAMUNT LACRUZ 1999, pág. 964.
BÉNEZIT 1913, pág. 98.
DE BERUETE Y MORET 1926, pág. 133.
BONET SOLVES 1988, pág. 203.
BUSSE 1977, pág. 770.
DE LA CRUZ 1884, pág. 23.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1245.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 430(3).
MAGRO MARTÍN 2001, págs. 379, Tomo II.
OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, pág. 375.
DE PANTORBA 1948, pág. 134,136,430.
PIQUERAS GÓMEZ; BONET SOLVES 1988.
SÁNCHEZ TRIGUEROS 2000, pág. 607-608.
SAUR 1992, pág. 298(6).
THIEME y BECKER 1907, pág. 298(23).

Artículos

- ALONSO LAZA 1992.
GUTIÉRREZ BURÓN DL 1987, pág. 319.
PIQUERAS GÓMEZ DL 1988, pág. 19.

Catálogos de exposición

- Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, 1884.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, 1890.

Prensa valenciana de la época

- Las Provincias 1884.
COMAS Y BLANCO 1890, págs. 4 y 5.
OCTAVIO PICÓN; SAN ROMÁN 1890, págs. 64 y 66.
Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura, 1998, pág. 286.

Enrique Saborit (1869-1928)



184. *En Peligro*

1897

Óleo sobre lienzo

174 × 298,5 cm

Museo del Prado, Madrid

Firmado: “E. Saborit/ Madrid 97”

Exposiciones:

[Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897](#), pág. 143.

Bibliografía

Monografías

AGUILERA CERNÍ 1986, pág. 133.
DE ALCAHALÍ 1897, pág. 288.
ALDANA 1965, pág. 311.
BÉNEZIT 1913, pág. 697.
BUSSE 1977, pág. 1090.
ARNÁIZ *et al.* 1988–1993, págs. 386, Tomo IX.
DIEZ 1998, pág. 75.
GUTIÉRREZ BURÓN 1987, pág. 1302.
FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) 1996, pág. 430(3).
MAGRO MARTÍN 2001, págs. 530-531, Tomo II.
DE PANTORBA 1948, pág. 475.
PIQUERAS GÓMEZ; BONET SOLVES 1988.
SÁNCHEZ TRIGUEROS 2000, pág. 887-894.
SAUR 1992, pág. 623(8).

Artículos

PIQUERAS GÓMEZ DL 1988, pag. 19.

Catálogos de exposición

Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Valencia, año 1883*, 1883.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, 1887.
Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897, pág. 143.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1895.
Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*, 1897.
Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1901.
Catálogo de la Exposición El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Preciosismo y Simbolismo, DL 2000.
Catálogo de la Exposición Preciosismo y Simbolismo: Pintura valenciana (1868-1940), DL 2001, p.p 73, 153, 154.

Prensa valenciana de la época

“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 30 de julio de 1882.
“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 2 de agosto de 1882.
Las Provincias 1883.
Diario Mercantil 1885.
Las Provincias 1887, pág. 2.
Las Provincias 1888.
Diario Mercantil 1888, pág. 23.

Bibliografía

Monografías

- AAVV. *Guía-compendio de pintura marinas*. Madrid: Urruzola, 1958.
- *El paisaje en la pintura*. Madrid: OFFO, 1977.
- *Catálogo de la Exposición Porcar*. Valencia: Servei de publicacions de la Conselleria de Cultura, educació i Ciència, 1991.
- *Diccionario de arte: pintores del siglo XIX*. Madrid: LIBSA, 2001.
- *Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países (Bompiani)*. Barcelona: Hora, 2005.
- ABRIL, Manuel. *De la naturaleza al espíritu, ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*. Madrid: M. J. Gil, 1945.
- ABRIL BLASCO, Salvador. *Recuerdo de mis excursiones: impresión del viaje por comarcas de España*. Valencia: Imp. Sanchis y Torres, 1915.
- ACERRA, Martine. *La France maritime au début du XIXe siècle, peintures, aquatintes et gravures de Louis Garneray*. Paris: Ed. du Layeur, 2001.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Madrid: Albatros, 1999.
- AGUILERA CERNÍ, Vicente. *Porcar*. València: Fernando Torres, 1973.
- *I. Pinazo*. València: Vicent García Editores, 1982.
- *Història de l'art valencià*. Vol. 5, València: Consorci d'Editors Valencians, 1986.
- *Seis maestros de nuestra pintura: Joaquín Agrasot, José Benlliure, Benjamín Palencia, Ignacio, Juan Bautista Porcar*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, DL 1981.
- ALBELDA, José; JOSÉ SABORIT. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, Collection arte, estética y pensamiento.
- ALCAHALÍ, (José Ruiz de Lihory), Baron de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, 1897, obra premiada en los Juegos florales de lo Rat-Penat el año 1894.

- ALCAIDE, José Luis; ARNÁIZ, José Manuel *et al.* (Dirs.). *Benito Lleonart y Senent*. Vol. V, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993a, pág. 30.
- *Heliodoro Guillén Piedemonti*. Vol. III, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993b, pág. 307.
- *Ignacio Pinazo Camarlench*. Vol. VIII, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993c.
- *Javier Juste y Cerveró*. Vol. IV, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993d, pág. 156.
- *Mariano Lafuente*. Vol. IV, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993e, pág. 185.
- *Pedro Ferrer Calatayud*. Vol. II, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993f, pág. 405.
- *Rafael Monleón y Torres*. Vol. VI, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988–1993g, pág. 212.
- ALCÁNTARA, Francisco. *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Centro Editorial Artístico, 1898.
- ALDANA, Salvador. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, Servicio de estudios artísticos, 1965.
- ; ALEGRE, Antonio (Coord.). *Pintura valenciana del siglo XIX*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, cop. 2001.
- ALEDO, Guillermo de. *Mares, Barcos, Hombres*. 5.^a edición. Madrid: Editora Mundial, 1989.
- ALEXANDER, Robert (Dir.). *Le temps et l'espace*. Bruxelles: Ousia, 1992.
- ALONSO LAZA, Manuela. *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876 - 1910)*. Santander: Ayuntamiento de Santander, DL 1995.
- ALPERS, Svetlana. *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1990.
- AMBRIÈRE, Madeleine. *Au soleil du romantisme : quelques voyageurs de l'infini*. Paris: Presses universitaires de France, 1998.
- ANGULO, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Vol. XV, Ars Hispaniae. Madrid: Plus Ultra, 1971.
- ANTIGÜEDADES AROYA (ORG.). *Paisajes y marinas: verano 98*. Zaragoza: Aroya Antigüedades, 1998.
- ANTIQUE COLLECTORS CLUB (ORG.). *Concise Catalogue of Oil Paintings in The National Maritime Museum*. Antique Collectors Club, 1988.
- ANTOLÍN PAZ, Mario; José Luis MORALES Y MARÍN; Wifredo RINCÓN GARCÍA (Dirs.). *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*. Madrid: Forum Artis, 1994.

- APARICIO LÓPEZ, Octavio. *El mar en la pintura*. Madrid: OFO, 1974, Colección Museo.
- APPLETON, Jay. *The experience of landscape*. New York: John Wiley & Sons, 1975.
- ARASSE, Daniel. *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*. Paris: Hazan, 1999.
- ARCHIBALD, E. H. H. (Ed.). *Dictionary of sea painters of Europe and America*. 3.^a edición. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Perspective et histoire au Quattrocento. Suivi de la question de la perspective, 1960-1968*. Montreuil: Ed. de la Passion, 1990.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1983.
- . *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Destino, 1989.
- ARHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique. *Antonio de Brugada: pintor romántico y liberal*. Madrid: El Avapiés, 1989.
- . *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- ARIAS DEL COSSÍO, Ana María. *La pintura del siglo XIX en España*. Barcelona: Vicens Vives, 1989.
- ARMIÑÁN, Luis de; Bernardino de PANTORBA. *El pintor Cecilio Plá: Ensayo biográfico y crítico*. Valencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.
- ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Antonio Machado, 1990.
- ARNÁIZ, José Manuel (Dir.). *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid: Antiquaria, 1988-1993.
- ASSOUN, Paul-Laurent; Georges BAFARO; Moncef CHELLI. *Analyses & réflexions sur la nature*. Paris: Ellipses, 1990.
- ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Vol. XIV, Geminae ortae. Napoli: Giannini, 1973.
- AUDEN, Wystan Hugh. *The enchafed flood or the romantic iconography of the sea*. London; Boston: Faber and Faber, 1949.
- AUGERON, Mickaël; Mathias TRANCHANT (Dr.). *La violence et la mer dans l'espace atlantique (XII-XIX)*. Actes du colloque international tenu à La Rochelle et à Rochefort-sur-Mer, les 14, 15 et 16 novembre 2002. Rennes: Presses Universitaires, 2004.
- AVILÉS, A. (Dir.). *Catálogo de obras existentes en el Palacio del Senado*. Madrid, 1917.
- AZAOLA, José Miguel. *El mar en Unamuno*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal, 1986.
- AZCÁRRAGA, Adolfo de. *Escritos sobre arte y artistas valencianos*. 1.^a edición. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1989.

- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938.
- *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- *L'air et les songes. Essai sur l'immagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943.
- *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1947.
- *La terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l'intimité*. Paris: José Corti, 1948.
- *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960.
- *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- *L'Intuition de l'instant*. Paris: Denoël, 1992.
- BALCOU, Jean (Dir.). *La mer au siècle des encyclopédies*. Colloque international, Brest, du 17 au 20 septembre 1984. Centre de recherche bretonne et celtique (Brest, Finistère); Université de Bretagne occidentale, Département de Lettres modernes (Org.). Paris, Genève: Champion-Slatkine, 1987.
- BARTHÉLEMY, Guy. *Images de l'Orient au XIXe siècle*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1992.
- *Fromentin et l'écriture du désert*. Paris: Critiques littéraires, 1997, L'Imaginaire du Texte.
- BASILIO GÓMEZ, Juan. *Movimiento y ritmo en la pintura*. Barcelona: LEDA.
- BAYARRI, Josép M^a. *Pintura y escultura en Valencia actual*. Valencia: Ribalta; Lealtad, 1936.
- *Història de l'art valencià des dels orígens fins els nostres dies*. València: Bayarri, 1957.
- BEGUIN, A.. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Corti, 1963.
- BELLANGER, Camille. *Le Peintre, traité usuel de peinture à l'usage de tout le monde, le dessin, figure humaine, perspective, théorie des couleurs, manière de peindre, nature morte, fleurs, glaci, paysages, marine, animaux, etc....* Paris: Garnier frères, 1898.
- BELLEC, François. *Carnets de voyages des peintres de la Marine*. Rennes: Ouest France, 2002.
- BERGERET-GOURBIN, Anne-Marie. *Eugène Boudin. Peintures et dessins*. Paris: Musée Eugène Boudin; Somogy éditions d'art, 1996.
- BERGET, Alphonse. *Vagues et marées*. Paris: Hachette, 1923, Collection Bibliothèque des merveilles, 146.
- *La Mer. La mer dans la nature, la mer et l'homme*. Paris: Larousse, 1930.
- BERKO, Patrick. *Seascapes of belgian painters born between 1750-1875*. Bruxelles: Laconti, 1981.
- *Peinture Orientaliste*. Bruxelles: Laconti, 1982.

- BERMINGHAM, Ann. *Landscape and ideology: the english rustic tradition, 1740 - 1860*. London: Thames & Hudson, 1987.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de. *Historia de la pintura española en el siglo XIX : elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid: Blass, 1926.
- *Joaquín Sorolla*. Madrid: Tip. Artística Cervantes, SD.
- BEURAND, Patrick. *Du trou de mémoire à la trouée météorologique. Typologies de l'intermédiaire*. Paris: Éditions du Limon, 1996.
- BLAIN, Marie; Pierre MASSON (Dirs.). *Rêveries Marines et formes littéraires*. Collection "Horizons comparatistes". Université de Nantes (Org.). Nantes: Pleins Feux, 2001.
- BLAIN-PINEL, Marie. *La mer et le sacré chez Chateaubriand*. Albertville: C. Alzieu; Grenoble: Impr. Chabert, 1993.
- *La mer miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003, Intéférences.
- BLANC, Charles. *Les artistes de mon temps*. Paris: Librairie Firmin Didot, 1876.
- *Catalogue des clichés de l'Histoire des peintres de toutes les écoles*. Paris: H. Loones, 1883.
- BLAYNEY BROWN, David; Andrew HEMINGWAYAND; Anne LYLES (Aut.). *Romantic landscape: the Norwich school of painters*. London: Tate gallery publishing, 2000.
- BLECUA, José Manuel. *El mar en la poesía española. Selección y carta de navegar*. Madrid: Editorial Hispánica, 1945, dibujos de Eduardo Vicente.
- BLUMENBERG, Hans. *Le souci traverse le fleuve*. Paris: L'Arche, 1990.
- *Nafragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor, 1995, La Balsa de la Medusa, 71.
- BOAS, George (Ed.). *Courbet and the Naturalistic Movement*. Baltimore, 1938.
- BOIRA, Josep Vicent; Amadeo SERRA (Eds.). *El puerto de Valencia y su entorno urbano. El grau y el Cabanyal-Canyamelar en la historia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1997.
- BOIX, Vicente. *Noticias de los artistas valencianos del s. XIX*. Valencia: Librerías Paris-Valencia, 1977.
- BONET SOLVES, Victoria Eugenia. *Pintura de paisaje en el XIX valenciano*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, 1988, dirigida por Carmen Gracia Beneyto.
- *La obra de José Benlliure Gil (1855-1937) y la pintura valenciana entre los siglos XIX y XX*. Tesis Doctoral, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 1992, dirigida por Carmen Gracia Beneyto.
- BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays*. Genève: A. Skira, 1972.
- BORNAZ BACCAR, Alia. *La Mer, source de création littéraire en France au XVII^e siècle (1640-1671)*. Paris; Seattle; Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, Biblio, 17-62.

- BOSAGLIA, Rosana (Dir.). *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)*. Venezia: Marsiglio, 1998.
- BOUAZAOU, Mohamed. *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*. Paris: Harmattan, 2003.
- BOUSCAYROL, Marie-José. *Mers et Océans. Regards de peintres et d'écrivains d'hier à aujourd'hui*. Pau, Biarritz: Regards, 1999.
- BOUTELOU, C.. *La pintura en el siglo XIX*. Madrid: Impr. de L. G. Hernández, 1877.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée : l'espace et l'histoire*. Paris: Flammarion, 1985.
- BRAUNSTEIN, Mercedes (Red.). *Marinas*. 1.^a edición. Barcelona: Parramón, 2004, Manuales Parramón.
- BREEWINGTON, Dorothy E. R.. *Dictionary of marine artist*. Salem: Peabody Museum of Salem; Mystic: Mystic Seaport Museum, 1982.
- BREUILLE, Jean-Philippe. *Dictionnaire peinture espagnole*. Paris: Larousse, 1989.
- BRIDENNE, Jean. *Berck à travers les peintres 1860 - 1914 ou l'école du naturalisme marin*. s.l.: s.n., 1987.
- BROOK-HART, Denys. *British 19th century marine painting*. 2.^a edición. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1992, 1st edition 1978.
- BROSSE, Monique. *La littérature de la mer en France, en Grande Bretagne et aux États Unis (1829-1870)*. Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1978, Lille, 1983.
- BRUSATIN, Manlio. *Histoire des couleurs*. Paris: Flammarion, 1986.
- BUCHET, Christian; Claude THOMASSET (Dirs.). *Le naufrage*. Actes du colloque tenu à l'Institut Catholique de Paris (20-30 janvier 1998). Paris: Honoré Champion, 1999.
- BUCHHOLZ, Karsten. *Ship Portrait Artists*. Karsten Buchholz KG, 1997.
- BUENDÍA, Rogelio; Julián GALLEGU. *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. 4.^a edición. Madrid: Espasa Calpe, 1997, Summa Artis.
- BUISINE, Alain. *L'Orient voilé*. Mayenne: Zulma, 1993.
- ; DODILLE, Norbert; Claude DUCHET (Dir.). *L'Exotisme*. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion, 7-11 mars 1988. Université de la Réunion, Faculté des lettres et sciences humaines (Org.). Saint Denis, Ile de la Réunion; Paris: Diffusion Didier-Erudition, 1988.
- BUREN, Daniel. *Les écrits (1965-1990)*. Vol. I, Bordeaux: Capc Musée d'art Contemporain, Entrepôt Lainé, 1991.
- BUSCAROLI, Rezio. *La pittura di paesaggio in Italia*. Bologna: Società tip Mareggiani, 1935.
- BUSSE, Joachim (Dir.). *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. (neunzehnten) Jahrhunderts: Busse-Verzeichnis*. Wiesbaden; Frankfurt am Main; London: Busse Kunst Dokumentation, 1977.

- BUTLIN, Martin; Evelyn JOLL. *The painting of J. M. W. Turner, 1775 - 1851*. Yale: University Press, 1987.
- BÉNEZIT, Emmanuel (Dir.). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: R. Roger et F. Chernoviz, 1913.
- BÉNÉDITE, Léonce. *L'Art et la couleur. Les maîtres contemporains*. Paris: Laurens, 1904.
- *Histoire des Beaux Arts 1800–1900*. Paris: Flammarion, SD.
- BÉRAUD, Edmon (Dir.). *Souvenirs du Baron Gudin peintre de la Marine (1820-1870)*. Paris: Librairie Plon, 1921.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a. *El arte y los artistas. La Exposición de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos M.G. Hernández, 1897.
- CACHIN, Françoise. *L'art du XIX siècle 1850–1905*. Paris: Citadelles, 1990.
- CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1970.
- CALLE, Román de la. *Francisco Lozano: el paisaje como síntesis*. Altea: Aitana, 1993.
- CALVO RODRIGUEZ, C.. *Bocetos y episodios*. Alicante: Impr. Such y Serra y comp, 1894.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- *Pintores españoles entre dos fines de siglo, 1880 - 1990, de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza, cop. 1990.
- CAMÓN AZNAR, José. *Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español*. Discurso leído por el Sr. D. José Camón Aznar en el acto del II centenario de la Fundación de esta Real Academia, el día 14 de febrero de 1968. Valencia: Real Academia de San Carlos, 1968 (1969).
- *El tiempo en el arte*. Madrid: Organización Sala, 1972.
- CARLI, Enzo. *Il paesaggio: l'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*. Milano: Mondadori, 1981.
- CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado en España: (s. XIX y XX)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- CARUS, Carl Gustav. *Neuf lettres sur la peinture de paysage*. Paris: Klincksieck, 2003.
- CASCALES MUÑOZ, José. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Vol. I, Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929.
- CASSAGNE, Armand. *La perspective du paysagiste*. Paris: A. Morin, n.d..
- CASTRO BRUNETTO, Carlos (Coor.). *El mar de Portugal: arte e historia*. La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Concejalía de Cultura y Patrimonio Histórico Artístico; Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2002.

- CATALÁ, Alcayne. *Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Catálogo de las obras que han ingresado en el Museo de Bellas artes de San Carlos. Exposición pública desde el 18 al 28 de febrero de 1941*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, 1941.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Angel. *100 años de pintura, escultura y grabado valenciano 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- ; BISQUERT OLTRA, Empar. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, 1981.
- CATHERINE, Michel. *Charles Mozin : peintures*. Trouville, 1987.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.
- CAUSA, Raffaello. *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1957.
- CAVEDA, José. *La pintura de países, marinas y vistas perspectivas de monumentos arquitectónicos en nuestros días*. Madrid: s.n., 1867a.
- *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867b.
- CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SUR L'EXPRESSION CONTEMPORAINE (ORG.). *Lire le paysage, lire les paysages*. Actes du colloque, Saint-Etienne, 24 et 25 novembre 1983. Saint-Etienne: CIEREC, 1984.
- CHAUVIN, Danièle (Dir.). *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: Ellug, 1996.
- ; SIGANOS, André (Dirs.). *Poétique de la neige*. Grenoble: CRI, Université Grenoble 3, 2000.
- CHENG, François. *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- CHESNAU, Ernest Alfred. *Peinture, Sculpture : Les nations rivales dans l'art: Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Nord, Danemark, Suède et Norwège, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d'Amérique, France: l'art japonais, de l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*. Paris: Didier, 1868.
- CHEVALIER, Jean; Alain GHEERBRANDT. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont ; Jupiter, 1982.
- CHUDZIKOWSKI, Andrzej. *Le paysage Hollandais au XVIIe siecle*. Warszawa: s.n, 1958.
- CISERI, Ilaria. *El Romanticismo 1780 - 1860: El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Electa, 2004.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris: Hachette : "Réalités", 1980.
- *L'impressionisme*. Paris: Hachette, 1985.
- COCKETT, Frank B.. *Early Sea Painters 1660 - 1730: The Group Who Worked in England Under the Shadow of the Van De Veldes*. Antique Collectors Club, 1995.

- COHN, Jonas. *Histoire de l'infini : le problème de l'infini dans la pensée occidentale jusqu'à Kant*. Paris: Éditions du Cerf, 1994.
- COLIN, Paul. *La peinture européenne du XIXe siècle. Le Romantisme*. Bruxelles; Paris: Nouvelle Société d'Éditions; H. Floury, 1935.
- COLLOT, Michel. *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 1, *XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988a.
- *L'Horizon Fabuleux*, Vol. 2, *XXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1988b.
- COMAS Y BLANCO, Augusto. *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid 1890*. Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1890.
- *Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid 1892. Juicios críticos publicados en El Correo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Fortanet, 1893.
- COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (ORG.). *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987.
- CONSIGLI VALENTE, Patrizia. *Paesaggi e marine dal Cinquecento all'Ottocento*. Parma: Banca Emiliana, 1990.
- CORBIN, Alain. *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier, 1988.
- *La mer, terreur et fascination : album*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2004.
- *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005.
- CORDINGLY, David. *Marine painting in England, 1700-1900*. Studio Vista, 1974.
- *Ships and seascapes, an introduction to maritime prints, drawings and watercolours*. London: Philip Wilson; Wappingers' Falls; Distributed by Antique Collectors' Club, ca. 1997.
- CORTÉS VIDAL, Juan. *Pintores frente al mar*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1969.
- COX, David. *A treatise on landscape painting in water colours*. London: The Studio, 1922.
- COZENS, Alexander. *A new method of landscape*. New method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape. New York: Paddington: distributed by Grosset & Dunlap, ca 1977, Masterpieces of the illustrated book, Originally published in 1785 under the title: *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*.
- CRESPO, Francesc. *Cómo pintar marinas*. Barcelona: Parramón Ediciones, 1987.
- CRUZ, Vicente de la. *Catálogo comentado de la Exposición de Bellas Artes de 1884. Escrito en prosa y verso*. Madrid: Imprenta de anastasio Moreno, 1884.
- CUENCA, Luis Alberto de (Dir.). *La poesía y el mar*. Madrid: Visor, 1998, pág. 165.
- DA VINCI, Leonardo. *Traité de paysage*. Traduit et commenté par Joséphin Péladan. Paris: C. Delagrave, 1913.

- DAMISH, Hubert. *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DARRAS, Jacques. *La mer hors elle même : l'émotion de l'eau dans la littérature*. Paris: Hatie, 1991.
- DAUNAIS, Isabelle. *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX siècle)*. Saint Denis: PUV, 1996, L'Imaginaire du Texte.
- DAVY, Marie Madeleine. *La montagne et sa symbolique*. Paris: Albin Michel, 1996.
- DE SETA, Leonardo (Ed.). *Storia d'Italia, Annali. V. Il paesaggio*. Torino: Einaudi, 1982.
- DE VECCHI, Pierluigi; Graziano Alfredo VERGANI (Coord.). *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2002.
- DECROSSE, Anne. *L'air et le vent*. Paris: Ed. Du May, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- *L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DELMAS, Catherine. *Ecritures du désert. Voyageurs et romanciers anglophones XIX-XX siècles*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.
- DELOUCHE, Denise. *Les peintres de la Bretagne avant Gauguin*. Thèse de Doctorat, Université Rennes II, 1975, Rennes, 1978.
- DELUMEAU, Jean. *La peur en occident XIVE - XVIIIe siècles; une cité assiégée*. Fayard, 1978, Collection Hachette université, 974.
- *La peur*. Paris: Desclée de Brouwer, 1979.
- DEMMIN, Auguste. *Le Peintre de marine réaliste Albertus Van Beest, notice biographique*. Paris: V.ve J. Renouard, 1868.
- DENISON CHAMPLIN, JR, John; Charles C. PERKINS (Eds.). *Cyclopedia of painters and paintings*. New York: C. Scribner, 1888.
- DENIZEAU, Gérard (Dir.). *Le visuel et le sonore : peinture et musique au XXe siècle pour une approche épistémologique*. Paris: H. Champion, 1998.
- DENTONE, Mario; Giancarlo BORRI (Dir.). *Tavola rotonda su "Il mare nella letteratura: il porto: metafora e realtà"*. Atti della Tavola rotonda su "Il mare nella letteratura: il porto: metafora e realtà". Savona: M. Sabatelli, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- DESPORTES, Marc. *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace : XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2005.
- DI GIOVANNI MADRUZZA, Marilisa. *Pompeo Mariani: catalogo ragionato*. Milano: F. Motta, 1997, Cataloghi ragionati di artisti lombardi dell'Ottocento.
- DICENTA Y VERA, Luis. *Puerto de Valencia: Memoria sobre su historia, progreso y desarrollo*. Valencia: Tipografía Moderna, 1950.

- DIZY CASO, Eduardo. *Los orientalistas de la escuela española*. Vol. 12, Los orientalistas. Courbevoie: ACR Éditions, cop. 1997.
- DOMENECH, Rafael. *Sorolla, su vida y su arte*. Madrid: L. Miguel, 1910, Biblioteca de arte español.
- DOTTORINI, Daniele (Ed.). *Estetica ed Infinito. Scritti di Matte Blanco*. Roma: Bulzoni, 1941.
- DUBAR, Monique; Jean-Marc MOURA (Ed.). *Le Nord, latitudes imaginaires*. Actes du XXIXe congrès de la Société française de littérature générale et comparée. Villeneuve d'Ascq (Nord): Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2000.
- DUFOUR-KOWALSKA, Gabriele. *Caspard David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire*. Lausanne: Age de l'Homme, 1992, A, 44.
- DUFRENNE, Mikel. *L'Oeil et l'oreille*. Paris: Jean-Michel Place, 1991.
- DUFWA, Jacques. *Winds from the east: A study in the art of Manet, Degas, Monet and Whistler, 1856-86*. Stockolm: Almqvist and Wiksell International, 1981.
- DUJARDIN, Jules. *L'Art flamand. La Renaissance du XIX siècle*. Vol. IV, Bruxelles: A. Boitte, 1898.
- DUPLÂTRE-DEBÈS, Brigitte. *Les peintres espagnols à Paris à la fin du XIX siècle (1872-1899)*. Tesis Doctoral, Université de Paris-Sorbonne, Lille, 2001.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF, 1963.
- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- DÉCULTOT, Elisabeth. *Peindre le paysage. discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson, Charente: Du Lérot, 1996.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. *El triunfo del mar: las riquezas marinas en la pintura europea del siglo XVII*. Madrid: FROM, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969.
- ESCRIBANO, María; Juan PÉREZ DE AYALA GIMÉNEZ; Oscar ALONSO MOLINA. *La Marina*. Barcelona: Carroggio, 2002.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. *La escuela pictórica alcoyana: 1769-1969: (cien pintores en doscientos años de historia)*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1965, dirigida por Felipe M^a Garín y Ortíz de Taranco.
- *Centenario del pintor Fernando Cabrera Cantó. Sinfonía cabrerista*. Valencia: s.n., Sucesor de Vives Mora, 1966.
- *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera y Canto: (apuntes para una biografía del maestro)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1970a.
- *Ricardo Navarrete, ese pintor olvidado*. Alcoy: s.n., 1970b.
- *Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1972.

- ESPÍ VALDÉS, Adrián. *Casanova y su círculo alicantino de pintores y escultores*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.
- *Fernando Cabrera Cantó*. Madrid: Antiquaria, 1988–1993, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930).
- *Cuadros de pintores alcoyanos en el Museo Valenciano de San Carlos (Separata)*. Valencia, DL 1963.
- ESPÍN RAE, Joaquín. *Artistas y artífices levantinos*. Lorca: La tarde de Lorca, 1931.
- FARHOUD, Lily. *L'Espace et l'autre : la peinture orientaliste française et anglaise du 19e siècle : analyse critique*. Tesis de Licenciatura, Université de Paris 1, 1986, dirigida por Olivier Revault D'Allones.
- FARNETTI, Monica. *Il romanzo del mare: morfologia e storia della narrativa marinara*. Firenze: Le Lettere, 1996.
- FAURE, Elie. *Histoire de l'Art*, Volume 4, *L'Art Moderne. L'esprit des formes*. Paris: G. Crès, 1926-1933.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *El arte naval*. Madrid: la Academia, 1890, discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Cesáreo Fernández Duro el día 16 de noviembre de 1890 (discurso de Lorenzo Álvarez Capra en contestación).
- FERNÁNDEZ MUÑIZ, Aurea Matilde. *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX: Museo Nacional de Cuba*. Salamanca: Caja del Duero, DL 1999.
- FERNÁNDEZÑIETO, José M^a. *El mar y la poesía: epilírica del mar*. 2.^a edición. Almería: Cajal, 1987, Biblioteca de temas almerienses, Serie menor, 27.
- FERREIRA, Miguel. *Les bateaux vus par les peintres*. Lausanne: Edita, 2000.
- FINCH, Roger. *The Ship Painters*. Terrence Dalton, 1975.
- FISCHER, Erik. *C. W. Eckersberg: his mind and times*. Hellerup: Bløndal, 1993.
- FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: LGF, 1997, Le livre de poche.
- FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX et XX siècles, du réalisme à nos jours*. Paris: Laurens, 1928.
- *La peinture au XIX^e siècle, I. Le retour à l'antique, le romantisme*. Paris: Flammarion, 1991a.
- *La peinture au XIX^e siècle, II. Du réalisme à nos jours*. Paris: Flammarion, 1991b.
- FONTBONA, Francesc. *Història de l'art català. Del neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)*. Vol. VI, 3.^a edición. Barcelona: Ed. 62, 1990.
- ; JORBA, Manuel. *El romanticisme a Catalunya (1820-1874)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura: Portic, 1999.
- FOUCART, Bruno. *Courbet*. Paris: Flammarion, 1995.

- FRAIPONT, Gustave. *L'art de peindre à l'aquarelle, marines, paysages, fleurs natures mortes, animaux, figures*. Paris: H. Laurens, 1893.
- FRANCÉS, J.. *Joaquín Agrasot. Su obra, su vida y su época*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1919.
- FRICK ART REFERENCE LIBRARY (NEW YORK) (ORG.). *Spanish artist from the fourth to the twentieth century. A critical dictionary*. New York; Toronto; Oxford: G. K. Hall & C., 1996.
- FRIEDLÄNDER, Max J.; Jaume BOFILL I FERRO. *El arte y sus secretos*. 2.^a edición. Barcelona: Juventud, 1969.
- FRITZ, Jean-Marie. *Paysages sonores du Moyen Age : le versant épistémologique*. Paris: H. Champion, 2000.
- FROMENTIN, Eugène. *Un été dans le Sahara*. Paris: Michel Lévy frères, 1857.
- FUNDACIÓN CENTRAL HISPANO (ORG.). *Catálogo colección Central Hispano*. Madrid: Central Hispano, DL 1996.
- FUNDACIÓN JOSÉ ORTEGA Y GASSET (ORG.). *Paisaje y arte*. Revista de occidente. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, 1997.
- FUSTER, Antonio F.. *Joaquín Sorolla. La grandeza del pequeño formato*. Madrid: Goya, Reaseguros, 1975.
- *Evolución del realismo en la pintura de paisaje*. Madrid: Goya, Reaseguros, 1976.
- GAGE, John. *Colour in Turner: poetry and truth*. London: Studio Vista, Praeger, 1969.
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón; ARNÁIZ, José Manuel (Dirs.). *Antonio Muñoz Degraín*. Vol. VI, Cien años de pintura en España y Portugal (1830 - 1930). Madrid: Antiquaria, 1988-1993.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián (Dir.). *Congreso Histórico "Ciudad y mar en la Edad Moderna"*. Cartagena, del 24 al 28 de septiembre de 1984. Valencia: Universidad, Departamento de Historia Moderna, 1984.
- GARCÍA VARGAS, Ricardo. *Godella y los Pinazo*. 1968.
- GARRUT, José María. *Dos siglos de pintura catalana XIX - XX*. Madrid: Ibérico Europea, 1974.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a. *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1950.
- *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia: Institucion Alfonso El Magnanimo, 1955.
- *La visión de España de Sorolla*. Valencia: Diputación Provincial, 1973.
- *Historia del Arte de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros, 1978.
- GASCÓ SIDRO, Antonio José. *Los pintores castellonenses de la escuela naturalista (Castell y sus discípulos)*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, dirigida por Felipe M^a Garín y Ortíz de Taranco.

- GASCÓ SIDRO, Antonio José. *Dos siglos de pintura castellanense*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 1973, dirigida por Felipe M^a Garín y Ortíz de Taranco.
- *Pintores de Castellón: del neoclasicismo al arte contemporáneo*. Valencia: Prensa Valenciana, 1996.
- GASCÓN PELEGRÍ, Vicente. *Prohombres valencianos en los últimos cien años. 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978, Monografías del Centenario.
- GAUNT, William. *Marine painting, an historical survey*. London: Secker & Warburg, 1975.
- GAYAÑUÑO, Juan Antonio. *Arte del siglo XIX*. Vol. 19, *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1966.
- GIL, Rodolfo. *Joaquín Sorolla*. Madrid: Sáenz de Jubera hermanos, 1913.
- GIRARDIN, René Louis Mis de. *De la Composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en y joignant l'agréable à l'utile*. Gênevè: s.n., 1777, Réed. Clamecy 1979, avec posface de M. Conan.
- GOEDDE, Lawrence Otto. *Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art: convention, rhetoric and interpretation*. London; University Park: Pennsylvania State University Press, 1989.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Le traité des couleurs*. Paris: Triades, 1973.
- GONZÁLEZ, Carlos; Montse MARTÍ. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets, 1987a.
- *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets, 1987b.
- GONZÁLEZ-ALLER, José Ignacio. *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. I, Madrid: Ministerio de Defensa, 1996a.
- *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. I, Madrid: Ministerio de Defensa, 1996b.
- *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. II, Madrid: Ministerio de Defensa, 2001a.
- *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. II, Madrid: Ministerio de Defensa, 2001b.
- *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. III, Madrid: Ministerio de Defensa, 2003a.
- *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid*. Vol. III, Madrid: Ministerio de Defensa, 2003b.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando. *Catálogo de pinturas del Museo Naval*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 1934.
- *España en la mar: Una historia milenaria*. Barcelona: Lunewerg, 1998.
- *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Historia marítima y de batallas y combates navales en la jurisdicción Central de Marina*. Vol. VII, Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2001.

- *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Retratos de buques, vistas, paisajes, bodegones y pintura religiosa en la jurisdicción Central de Marina*. Vol. V, Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2002a.
- *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Retratos de Buques, Vistas, Paisajes, Bodegones y Pinturas Religiosas, en la Jurisdicción Central de Marina*. Vol. V, Madrid: Ministerio de Defensa, 2002b.
- *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Obras existentes en la zona marítima del Cantábrico en la jurisdicción Central de Marina*. Vol. VII, Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2004.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Pinazo. Su vida y su obra (1849 a 1916)*. Valencia: Institut general i Tècnic, 1920.
- GORDON ROE, F.. *Sea Painters of Britain*. F. Lewis Publishers Limited, 1948.
- GRACIA BENEYTO, Carmen. *Valencian painters: 1860-1936 from the collection of the Diputación de Valencia*. València: Diputació Provincial de València, 1992.
- *Història de l'art valencià*. València: Alfons el Magnànim, 1995.
- *Arte Valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998.
- *Història de l'art del segle XIX*. València: Universitat de València, 2000.
- GRANIER-HUSSON, Danièle; André SAINT-LU. *Le fait régional dans la peinture de Joaquín Sorolla*. Paris: s.n., 1982.
- GREDER, Léon. *Loisirs d'art. Mélanges. La Peinture étrangère à l'Exposition de 1900*. Nogent-le-Rotrou: Impr. de Daupeley-Gouverneur, 1901.
- GREENSHIELDS, E. B.. *Landscape painting and modern Dutch artists*. New York: The Baker & Taylor Company, 1906.
- GRUNCHEC, Philippe. *Tout l'oeuvre peint de Géricault*. Paris: Flammarion, 1978.
- GUILLOT CARRATALÁ, José. *Joaquín Sorolla*. Plasencia: Sánchez Rodrigo, 1950.
- GUILLÉN, Esperanza. *Naufragios: Imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, 2004, La Biblioteca Azul, Serie Mínima.
- GUILLÉN TATO, Julio. *Catálogo guía del Museo Naval*. s.l.: s.n., 1945.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad complutense de Madrid, Facultad de Geografía i Història. Departamento de arte III, Madrid, 1987, dirigida por José Manuel Pita Andrade.
- *Exposiciones nacionales de bellas artes*. Madrid: Información y Revistas, 1992, Cuadernos de arte español, 45.
- *Exposiciones nacionales del último tercio del siglo XIX*. Ciclo de conferencias, Revolución y restauración en Madrid (1868 - 1902). Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1995.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Vol. XXXV-1, Summa Artis. historia General del Arte. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

- HAES, Carlos de. *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Carlos de Haes*. Madrid: Luis Beltrán, 1860.
- *De la pintura de paisaje antigua y moderna*. Madrid: Impr. Manuel Tello, 1872.
- HAFFNER, Léon. *L'art et la mer*. Paris: Ozanne, 1952.
- HAMILTON, George Heard. *Pintura y escultura en Europa 1880 - 1940*. 2.^a edición. Madrid: Cátedra, cop. 1983.
- HAMILTON, James. *Turner: the late seascapes*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- HARDIE, Martin. *Watercolor Painting in Britain, Vol. II, The Romantic Period*. B.T. Batsford, 1969a.
- *Watercolor Painting in Britain, Vol. III, The Victorian Period*. B.T. Batsford, 1969b.
- HARRISON, Charles; Paul WOOD; Jason GAIGER (Eds.). *Art in Theory 1648-1815. An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1998a.
- *Art in Theory 1815-1900. An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1998b.
- HARWOOD, Laurie B.. *Inspired by Italy: Dutch landscape painting 1600 - 1700*. London: Dulwich Picture Gallery, 2002.
- HAVARD, Henry. *Histoire de la peinture hollandaise*. Paris: A. Quantin, Alcide Picard, 1882.
- HEE-KYUNG, Kim. *L'imaginaire de Victor Hugo dans l'oeuvre de l'exil : la vision dynamique de l'être*. Thèse de Doctorat, Université Grenoble 3, 1993, sous la direction de Simone Vierende.
- HEIDEGGER, Martin. *Les Concepts Fondamentaux de la Métaphysique*. Paris: Gallimard, 1992.
- HEMMING, Charles. *British Painters of the Coast and Sea: A History and Gazetteer*. Victor Gollancz, 1988.
- HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse; Fernando CHECA. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988, Ensayistas - Serie Mayor.
- HERNÁNDEZ POLO, José. *Sorolla*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1958.
- HOFMANN, Werner. *Caspard Friedrich*. Hazan, 2000.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981.
- HUYGUES DES ÉTAGES, Marie-Françoise. *Les voiliers vus par les peintres*. Lausanne: Edita, 2000.
- IBÁÑEZ, Abellán. *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid: Establecimiento Tipográfico, 1881.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio. *Historiografía del arte valenciano*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970, Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia. Serie primera. Catálogos, guías y repertorios.

- INGERSOLL-SMOUSE, Florence. *Joseph Vernet, peintre de marine. (1714 - 1789). Etude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois cent cinquante-sept reproductions*. Mesnil: Firmin-Didot et Cie; Paris: Etienne Bignou, 1926.
- ISHAM, Howard. *Image of the sea: oceanic consciousness in the romantic century*. New York: Peter Lang, 2004.
- ISTITUTO DI LINGUA E LETTERATURA FRANCESE DELL'UNIVERSITÀ DI VERONA (ORG.). *Dimensioni del viaggio. Dimensions du voyage. Voyage imaginaire. Voyage initiatique*. Actes du Congrès international de Vérone 26-28 avril 1998. Moncalieri: Centro interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia" (Centre interuniversitaire de recherche sur le "voyage en Italie"), 1990.
- JOLIVET, Régis. *Vocabulaire de la philosophie ; Suivi d'un Tableau Historique des Ecoles de Philosophie*. Lyon: Emmanuel Vitte, 1946.
- JUAN MARTORELL, Juan Manuel. *Fundamentos pictóricos del paisaje impresionista valenciano*. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 1987.
- KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël-Gonthier, 1969.
- *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard, 1996.
- KARSTEN, Harries. *Infinity and perspective*. Cambridge: Mass; London: MIT press, 2001.
- KAUCISVILI MELZI D'ERIL, Francesca; Maria Silvia DA RE; Eleonora SPARVOLI (Eds.). *La poétique du fleuve*. Colloque, Gargnano, du 17 au 20 septembre 2003. Milano: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2004.
- KAUFMANN, Pierre; Bernardine SAINT-GIRONS. *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Paris: J. Vrin, 1999, Problèmes et controverses.
- KEMP, Martin. *The science of art, optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale university press, 1990.
- KLEIN, Robert; André CHASTEL. *La forme et l'intelligible, écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, ca 1970.
- KOYRÉ, Alexandre. *Du monde clos à l'univers infini*. Paris: Gallimard, 1962.
- KUON, Peter; Monica BANDELLA (Dir.). *Voci delle pianure*. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo del 2000. Firenze: Franco Cesati, 2002.
- KVAERNE, Per; Magne MALMANGER (Dir.). *Un peintre norvégien au Louvre : Peder Balke (1804-1887) et son temps*. Oslo: Novus: Institute for comparative research in human culture, 2006.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Historia de la pintura española*. Pamplona: Salvat, 1971.
- *Breve historia de la pintura española*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1987.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Esthétique de la mélancolie*. Paris: Aubier, 1984.

- LAMBOURNE, Lionel; Jean HAMILTON. *British Watercolours in the Victoria and Albert Museum*. Sotheby Parke Bernet, 1980.
- LAZAR, Béla. *Courbet et son influence à l'étranger*. Paris: Floury, 1911.
- LDRUP BANG, Marie. *Johan Christian Dahl 1788–1857, life and works*. Oslo: Norwegian University Press, 1987.
- LE BIHAN, René. *Invitation à la mer*. Brest: Le Télégramme, 2003.
- LE PICHON, Yann; François BELLEC; Michel TRIPIER. *La mer sous le regard des peintres de la marine*. Berger-Levrault, 1988.
- LEBRUN, N. G. H.. *Essai sur le paysage, ou du Pouvoir des sites sur l'imagination*. Paris: Impr. de F. Didot, 1822.
- LECARPENTIER, Charles-Jacques-François. *Essai sur le paysage: dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l'étude du paysage : suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*. La Rochelle: Rumeur des âges, 2002, précédemment paru chez Treuttel et Wurtz, Paris, 1817.
- LEEK, Michael E. (Ed.). *El arte de la ilustración náutica: un tributo visual a los éxitos de los ilustradores de marinas clásicas*. Traducción de: The art of nautical illustration. 1.^a edición. Arrigorriaga (Vizcaya): Status Ediciones, 1998.
- LEFORT, Paul. *La peinture espagnole*. Paris: Ancienne Maison Quantin, 1893.
- LEMMONIER, Camille. *Le Salon de Bruxelles*. Bruxelles: Typ. de Ch. et A. Vaderaauwera, 1866.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.
- LEYS, Simon. *La mer dans la littérature française*, Vol. 1, *De François Rabelais à Alexandre Dumas*. Paris: Plon, 2003a.
- *La mer dans la littérature française*, Vol. 2, *De Victor Hugo à Pierre Loti*. Paris: Plon, 2003b.
- LHOTE, André. *Traité du paysage et de la figure*. Paris: Grasset, 1970.
- LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes, el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
- LOZOYA, Marqués de. *El paisaje en la pintura española del siglo XIX*. Vol. V, *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona: Salvat, 1949, págs. 416–617.
- LUCAS SÁNCHEZ, E.. *La crítica de arte entorno a la pintura sorollista*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, Valencia, 1986.
- LUGINBÜHL, Yves. *Sens et sensibilité du paysage*. Tesis Doctoral, Université Paris I, Pantheon-Sorbonne, 1981, sous la direction de Roger Brunet.
- *Paysages. Textes et représentations du Siècle des Lumières à nos jours*. Lyon: La Manufacture, 1989.

- LUZE, Gwenola de; Philippe LEVÉE; ROUX, Amiral André (Préfacier, postfacier). *Marines et ports de France. French ports and seascapes*. Paris: Hervas, 1989.
- LÉGER, Paul. *L'esthétique du paysage et de l'architecture et de la peinture*. Lille: Mercure de Flandre, 1933.
- LÓPEZ BUENO, Luis. *Artistas levantinos*. Madrid: Imp. Cuerpo de artillería, 1899.
- LÓPEZ CHUCHURRA, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor, 1971.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, L.. *El Naturalismo y España*. Madrid: Alhambra, 1977.
- LÓPEZ MEZQUITA, J. M.. *Muñoz Degraín*. Madrid, 1925.
- MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco*. Madrid: Fundación César Manrique, 1996, Cuadernos.
- . *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Alcalá de Henares: Abada Editores; Universidad de Alcalá, 2006.
- MADÉLENAT, Daniel. *L'intimisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1989, Littératures modernes.
- MAGRO MARTÍN, Pilar. *Historia marítima española en la pintura del siglo XIX*. Madrid: UNED, 1994.
- . *El mar en la pintura del siglo XIX en España*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2001, Dirigida por Enrique Arias Anglés.
- MANFREDI CANO, Domingo. *España y el mar*. Madrid: Publicaciones españolas, 1959.
- MANJARRÉS, José de; P. VALLADAR, D. Francisco de (Dir.). *Las bellas artes en España*. 5.^a edición. Barcelona: Libr. de Antonio J. Bastinos, 1898.
- MANJARRÉS, José de; Manuel OSSORIO Y BERNARD; Julián BASTINOS. *Las Bellas Artes: Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura Las Bellas Artes por D. José de Manjarrés... Seguida de unos apuntes sobre el Renacimiento del arte de la pintura en España por D. Manuel Ossorio y Bernard*. 2.^a edición. Barcelona: Lib. de Juan y Antonio Bastinos, 1881.
- MANUVRE, Laurent. *Louis Garneray, 1783 - 1857: Peintre, écrivain, aventurier*. Arcueil: Anthèse, 1997.
- MARCHAND, Jean-Noël. *Peintres français de la mer et de la marine*. Paris: Arts et marine, 1997.
- MARTINEZ BLASCO, T. y M.; Adrián ESPÍ VALDÉS. *Investigación en el paisaje pictórico alicantino*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos de la Excma. Diputación Provincial, 1983.
- MARTINEZ HIDALGO, José M^a. *La mar, los buques y el arte*. Madrid: Silex, DL 1986.
- MARTINEZ MORELLA, Vicente. *Artistas alicantinos del s. XIX*. Alicante, 1952.
- MARTÍN-MERÁS, Luisa. *Catálogo de publicaciones seriadas existentes en la biblioteca del Museo Naval*. Madrid: Ministerio de Defensa; Museo Naval, 1995.

- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José. *Ontología y Diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze*. Madrid: Orígenes, 1987.
- MASSON, Philippe. *La mer*. Paris: Larousse, 1982.
- MAYER, August L.; Alexandre Cirici PELLICER. *La Pintura española con dos capítulos sobre la pintura del siglo XIX y la pintura del siglo XX*. 4.^a edición. Barcelona: Labor, 1949.
- MEIRION; Susie HARRIES. *The War Artists*. Michael Joseph, 1983.
- MENDOZA GARRIGA, Cristina. *Catàleg de la Pintura segles XIX i XX. Museu d'Art Modern de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1986.
- *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987.
- *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1988.
- MEYER FRIESE, Boyer. *Marinemalerei in Deutschland im 19 Jahrhundert*. Oldenburg: Stalling Maritim, 1981.
- MEYER LIBERMANN, August. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.
- MICHELET, Jules. *La mer*. Paris: Gallimard, 1983, 1.^a edición 1861.
- MILANI, Raffaele. *L'arte del paesaggio*. Il Mulino Saggi, 2002.
- MIQUEL, Pierre; PERRET-CARNOT, M. (Préfacier, postfacier). *Paul Huet, de l'aube romantique à l'aube impressioniste*. Sceaux: Editions de la Martinelle, 1962.
- *Le Paysage français au XIXe siècle, 1824-1874*. Maurs-la-Jolie: Editions de La Martinelle, 1975.
- *Eugène Isabey, 1803-1886 : la marine au XIXe siècle*. Maurs-la-Jolie: Martinelle, 1980, Collection Le Paysage français au XIXe siècle, l'Ecole de la nature.
- *Le Paysage français au XIXe siècle, 1840-1900*. Maurs-la-Jolie: Editions de La Martinelle, 1985.
- MOLINUEVO MARTÍNEZ DE BUJO, José Luis. *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001, Colección Fundamentos, 7.
- MOLLA Y BONET, B.. *Alicantinos ilustres, apuntes biográficos*. Alicante: El Graduado, 1889.
- MOLLAT DU JOURDIN, Michel. *L'Europe et la mer*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, Faire l'Europe.
- MONLEÓN Y TORRES, Rafael. *Construcciones navales bajo su aspecto artístico*. Barcelona; Madrid: Lunverg Editores, DL 1989, Reprod. facs. del Ms. de 1894.
- MONOD, Gabriel. *Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle (1867-1878)*. Paris: Sandoz et Fischbacher, 1879.
- MONRAD, Kasper. *L'âge d'or de la peinture danoise, 1800-1850*. Paris: Association française d'Action artistique, 1984.

- MONTALDO, Federico. *Desde la toldilla. Impresiones y bocetos. Dibujos de Rafael Monleón*. Madrid: Imp. de A. Rodero, 1887.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel; Reyes ESCALERA PÉREZ. *El mar*. Málaga: Publicaciones de la Galería Benedito, DL 1996, Colección Temas pictórico, 7.
- MORENO MENDOZA, Arsenio (Com.). *Paisaje mediterráneo*. Milán: Electa, 1992.
- MOULOU, Noël. *La peinture et l'espace. Recherche sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1964.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992.
- *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998.
- MURRAY SCHAFER, Robert. *Le paysage sonore*. Paris: J.-C. Lattès, 1979.
- MUÑOZ, Abelardo. *Joaquín Sorolla viajero de la luz*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1999.
- MUÑOZ DEGRAIN, Antonio. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. Don Antonio Muñoz Degrain*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1899.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994.
- NAUROY, Gérard (Dir.). *Le désert, un espace paradoxal*. Actes du colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001. Centre de Recherches Michel Baude. Littérature et spiritualité (Org.). Berna: Peter Lang, 2003.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto. *El mar en la literatura medieval castellana*. Tenerife: Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1962.
- NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain gloom and mountain glory. The development of the aesthetics of the infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1959.
- NOON, Patrick. *Richard Parkes Bonington, On the Pleasure of Painting*. Yale University Press, 1999.
- NOVOTNY, Fritz. *Pintura y escultura en Europa (1780 - 1880)*. Madrid: Cátedra, 1978.
- NOVOUSPENSKY, Nikolai. *Aivazovsky*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1987.
- OCTAVIO PICÓN, Jacinto; Conde SAN ROMÁN. *La Exposición de Bellas Artes de 1890*. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 1890.
- OLALLA GAJETE, Luis F.. *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.
- OLIVER, Maria Antònia. *Espejo de agua: reflejos del puerto; Through the waterglass: reflections of the port*. 1.^a edición. Barcelona: Lunwerg Editores, 1992a.
- *Mirall d'aigua: reflexes del port; Miroir d'eau : reflets de port*. 1.^a edición. Barcelona: Lunwerg Editores, 1992b.

- OLLIVIER, A.. *Eugène Fromentin, peintre et écrivain (1820-1876)*. La Rochelle: Impr. rochelaise, 1903.
- ORCEL, Michel. *Il suono dell'infinito: saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da alfiéri a Leopardi*. Napoli: Liguori, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Editorial Prensa española, 1968.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Impr. de Moreno y Rojas, 1883-1884.
- OURSEL, Noémi-Noire. *Étude sur Louis Garneray, peintre de marines*. Paris: Plon-Nourrit, 1903.
- PABLOS, Francisco; Máximo CACHEIRO VARELA. *O mar na pintura e na poesía galegas*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2002.
- PADRÓN, Matías Díaz (Ed.). *El triunfo del mar: las riquezas marinas en la pintura europea del siglo XVII*. Madrid: FROM, 2003.
- PANOVSKY, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais*. Paris: Editions de Minuit, 1975.
- PANTORBA, Bernardino de. *Eliseo Meifrén: ensayo biográfico y crítico*. Barcelona: NAGSA: Delta, 1942.
- *El paisaje y los paisajistas españoles*. Madrid: Ed. Antonio Carmona, 1943.
- *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948.
- *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Madrid: Mayfe, 1953.
- *Guía del Museo Sorolla, estudio biográfico y crítico...* Madrid: Eosgraf impr., 1967.
- PARDO, Arcadio. *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid: Secretariado de publicaciones, Universidad de Valladolid, 1989, Biblioteca de Castilla y León. Arte.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil, 2002.
- PAULHAN, Frédéric. *L'esthétique du paysage*. Paris: F. Alcan, 1913.
- PAZ, Alfredo de. *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia delle origini alle avanguardie storiche*. Bologna: Cooperativa Letteraria Universitaria Editrice, 1987.
- *La revolución romántica, poéticas, estéticas e ideológicas*. Madrid: Tecnos, 1992.
- PEERS, E. Allison. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1967.
- PELEGRÍN, Benito. *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- PENA LÓPEZ, Carmen. *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*. Madrid, 1983.
- PETERS BOWRON, Edgar; Javier GONZÁLEZ DE DURANA. *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*. Santa Coloma de Cervelló: Materials de Salut S.C.P, 1997.

- PICATOSTE, Felipe. *La estética en la naturaleza, en la ciencia y en el arte. Formas elementales*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, 1881.
- PIJOAN I SOTERAS, Joan; Juan Antonio GAYAÑUÑO. *Arte europeo de los siglos XIX y XX*. 2.^a edición. Madrid: Espasa Calpe, 1977, Summa Artis.
- PILIPENKO, Valery. *Ivan Konstantinovich Aivazovskii*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1991.
- PILON, Martine Pierre. *Terre promise et lieux communs: Essai sur l'esthétique du voyage*. Tesis Doctoral, Université de la Sorbonne, 1988, Sous la direction de Olivier Revault D'Allonnes.
- PIMENTEL LALINDE, Luis. *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: (reencuentro con los últimos maestros)*. Valencia: Imprenta Federico Domenech, DL 1991.
- PINZARI, Vincenzo. *Il cronotopo. Riflessioni su: Dio, la realtà, l'eterno, l'infinito, il nulla*. s.l.: s.n., 1994.
- PIQUERAS GÓMEZ, M^a Jesús; Victoria Eugenia BONET SOLVES. *Paisajistas y marinistas en la Valencia del s. XIX*. Valencia, noviembre 1988, IVEI.
- PITOLLET, Camille. *Blasco Ibáñez. 28 descripciones sacadas de las principales obras del maestro valenciano*. Paris: Vuibert, 1924.
- POLAK, Jean. *Bibliographie maritime française : depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1914*. Grenoble: Éd. des 4 seigneurs, 1976a.
- . *Bibliographie maritime française. Depuis les temps plus reculés jusqu'à 1914*. Paris: Ed. des 4 seigneurs, 1976b.
- PONS-SOROLLA, Blanca. *Joaquín Sorolla: vida y obra*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2001.
- POULET, Georges. *Etudes sur le temps humain 2 : La distance intérieure*. Paris: Plon, 1952.
- PRELORENZO, Claude. *Au bord de l'eau*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1988, Carnet parcours du Musée d'Orsay.
- PRESTON, Rupert. *Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands*. F. Lewis, 1975.
- PUENTE, Joaquín de la (Aut.). *Museo del Prado, Casón del Buen Retiro: Catálogo de las pinturas del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- . *Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826 - 1898): (Oleos, dibujos y grabados)*. Toledo, Palacio de Fuensalida, Febrero - Abril 1971. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Comisaria General de Exposiciones.
- PUERTO MEZQUITA, Gonzalo. *El pintor Porcar su vida y afanes*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1964.
- PUIG Y PERUCHO, B.. *La pintura de paisaje*. Barcelona: Suc. de E. Meseguer, 1958.
- PÁEZ RÍOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1981-85.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (Dir.). *Catálogo del Inventario de pinturas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1964.
- *Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise : du Moyen Age à nos jours*. Paris: Larousse, 1989.
- *Museo del Prado. Inventario general de pinturas*. Vol. I. La Colección Real, Madrid, Museo del Prado: Espasa Calpe, 1990.
- ; DÍEZ GARCÍA, J. L. (Eds.). *Catálogo de pinturas del Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Museo Municipal, 1990.
- QUARM, Roger; Scott WILCOX. *Exhibition Catalog Masters of the Sea: British Marine Watercolor*. New Haven; Oxford: National Maritime Museum; Greenwich: The Yale Center for British Art, 1987.
- RACAULT, Jean-Michel (Coor.). *L'Aventure maritime*. Université de La Réunion. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Cahiers CRLH N°12. Paris: L'Harmattan, 2001.
- RAFOLS, Josep F.. *El arte romántico en España*. Barcelona: Juventud, 1954.
- *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980.
- RASSAM, Joseph. *Le silence comme introduction à la métaphysique*. Toulouse: Publications de l'université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- REQUENA VITALES, E.. *El pintor Cecilio Pla y Gallardo (1859 - 1935). Su vida y su obra*. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, 1991.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.
- REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- *La pintura de historia en España, esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989.
- ; FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España 1800 - 1910*. Madrid: Cátedra, 1995, Manuales arte Cátedra.
- RIBERA, Antonio; Santiago ALCOLEA GIL; Alberto NAVARRO GONZÁLEZ. *El mar en la cultura*. Barcelona: Carroggio, 2003.
- RIBON, Michel. *Esthétique de la catastrophe, essai sur l'art et la catastrophe*. Paris: Kimé, 1999.
- *A la recherche du temps vertical dans l'art, essai d'esthétique*. Paris: Kimé, 2002.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.
- RIGOLI, Juan. *Le voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*. Genève: Librairie Droz, 2005.
- RILKE, R. M.. *Le paysage*. Paris, 1942, Traduction de M. Retz and Emile Paul Frères.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo; Enrique ARIAS ANGLÉS. *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1988.

- ROBINSON, M. S.. *Van de Velde: A catalog of the paintings of the elder and the younger William Van de Velde*. London: National Maritime Museum, 1990.
- RODRIGUEZ GARCÍA, Santiago. *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1966.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. París: Gallimard, 1997.
- ROIG CONDOMINA, Vicente. *La crítica de arte en la prensa valenciana del siglo XIX*. Valencia: IVEI, 1988.
- . *Las exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 1994, Dirigida por Carmen Gracia Beneyto.
- ROMANO, Giovanni. *Studi sul pasaggio*. Torino: Einaudi, 1978.
- ROSEMBLUM, Robert. *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*. Paris: Hazan, 1996.
- ROSEN, Charles; Henri ZERNER. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Blume, 1988.
- ROSENBERG, Jakob; Seymour SLIVE; E. H. ter KUILE. *Arte y arquitectura en Holanda 1600 - 1800*. Madrid: Cátedra, 1981.
- ROUCH, Jules. *La mer*. Flammarion, 1939, Bibliothèque de philosophie scientifique.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. 4.^a edición. Barcelona: Península, 1989.
- RUEDA ANDRÉS, José M^a. *El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura, Madrid, 1989, dirigida por Rafael Martínez Díaz.
- RUSKIN, John. *Modern painters*. London: Smith, Elder, 1851.
- . *The storm cloud of the nineteenth century*. Orpington: G. Allen, 1884, two lectures delivered at the London Institution, February 4th and 11th, 1884.
- RUSSELL, Margarita. *Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch marine painting*. Leiden: E. J. Brill, 1983.
- SAGARDÍA. *El mar y la música*. Madrid, Anco: Oficina Central Marítima, 1961, Publ., 74.
- SAGNER-DÜCHTING, Karin; Marie-Anne TRÉMEAU-BÖHM. *Claude Monet, (1840-1926) : une fête pour les yeux*. Köln; London; Paris: Taschen, 2004.
- SAINT-GIRONS, Baldine. *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993, La république des lettres.
- SALA, Charles. *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*. Paris: Terrail, 1993.
- SALA FRANCÉS, Emilio. *Gramática del color*. Zaragoza: Librería General, 1906.
- SANCHIS PALLARÉS, Antonio. *Historia del Cabanyal: Poble Nou de la Mar, 1238 - 1897*. Valencia: Javier Boronat, 1997.

- SANCHÍS PALLARÉS, Antonio. *Historia del Cabanyal. Poble Nou de la Mar (1238 - 1897)*. Valencia: Javier Boronat, 1997.
- . *Historia del Cabanyal. Siglo XX y el incierto futuro*. Valencia: Javier Boronat, 1998.
- SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de. *Museo Sorolla. Catálogo de pintura*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1982.
- . *Museo Sorolla. Catálogo de pintura*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- SANTOS TORROELLA, R.; ARNÁIZ, José Manuel (Dir.). *José Navarro Llorens*. Vol. VI, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988-1993, págs. 388-414.
- SAUR, K. G. (Ed.). *Allgemeines Künstlerlexikon*. Munchen: Saur, 1992.
- SAURET GUERRERO, Teresa. *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga: Universidad, 1987.
- SAUTREAU, Serge. *Les naufrages: histoires et rituels*. Paris: Hermé, 2003.
- SBRILLI, Antonella. *I paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo ottocento*. Roma: Officina, 1985.
- SCHNEIDER, Pierre. *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris: Hazan, 2001.
- SCHURR, Gérald; Pierre CABANNE. *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*. Paris: Éd. de l'Amateur, 1996.
- SELMA, José Vicente. *Imágenes del naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia: Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 1995.
- SHAPIRO, Meyer. *El arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- SHEPARD KEYES, George. *Cornelis Vroom, marine and landscape artist*. Tesis Doctoral, Utrecht, s.l., 1975.
- SHOW-LIEN, Gau. *Tranquillité du vide. Reflexions à partir d'une pratique de l'installation sur le thème de l'inspiration venue de la mer*. Thèse de Doctorat, Université Paris 1, 1994, dirigée par Eliane Chiron.
- SHUSTERMAN, Ronald (Dir.). *L'infini*. Textes des colloques, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, des 3-4 mars 2000 et 2-3 mars 2001. Groupe d'études et de recherches britanniques, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 (Org.). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.
- SIGANOS, André; Simone VIERNE (Dir.). *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*. Ateliers de l'imaginaire. Université Stendhal (Org.). Grenoble: ELLUG, 2000.
- SILES, José de. *El cincel y la paleta. Notas de arte*. Madrid: Antonio Marzo, 1905.
- SIMÓ, Trinidad. *J. Sorolla*. Valencia: V. García, 1980.
- SIRET, Adolphe. *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Berlin: Joseph Altamann, 1924.

- SOMARÈ, Enrico. *La Pittura italiana dell'ottocento*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1944.
- SORENSEN, Jens Erik; ERIK NORAGER PEDERSEN (Ed.). *Tradition. Modernity. P.S. Kroyer*. AArsHusKunstmuseum, 1992.
- SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement*. Paris: F. Alcan, 1889.
- *L'esthétique de la lumière*. Paris: Hachette, 1931.
- STECHOW, Wolfgang. *Dutch landscape painting of the seventeenth century*. Oxford: Phaidon, 1966a.
- *Dutch landscape painting of the seventeenth century*. London: Phaidon, 1966b.
- SUTHERLAND, Lyall. *Impressions d'eau. Les peintres russes de l'eau (1750 - 1950)*. Bournemouth: Parkstone, 1999.
- SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. Madrid: CSIC, 1945.
- SÁNCHEZ GOZALBO, Angel. *El paisatge en la literatura valenciana*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura, 1934. Castelló de la Plana: Fill de J. Armengot, 1934.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, José Antonio; ARNÁIZ, José Manuel (Dirs.). *Cecilio Pla Gallardo*. Vol. VIII, Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930). Madrid: Antiquaria, 1988-1993, págs. 197-215.
- *Documentos sobre pintores valencianos del siglo XIX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- SÉRULLAZ, Maurice. *Evolución de la pintura española desde los orígenes hasta hoy*. Valencia: Fomento de cultura, 1947.
- SÜTTERLIN, Christa; PAUL, Jean; J. M. W. TURNER (Dir.). *Wasser der Romantik, eine Studie zu den Raum-Zeit-Bezügen*. Bern: P. Lang, cop. 1983, Publications universitaires européennes. Série I, Langue et littérature allemandes.
- TAYLOR, James. *Marine painting, images of sail, sea and shore*. London: Studio Editions, 1995.
- THIEME, Ulrich; FELIX BECKER (Eds.). *Allgemeines Lexikon des bildender Künstler von der antike bis zur gegenwart*. Leipzig: E. A. Seemann, 1907.
- THOMPSON, James; BARBARA WRIGHT. *La Vie et l'oeuvre d'Eugène Fromentin*. Courbevoie (Paris): ACR, 1987.
- THORNTON, Lynne. *Les Orientalistes : peintres voyageurs, 1828-1908*. Courbevoie: ACR, 1983.
- TIPPETTS, M^a Antoinette. *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*. Paris: A. G. Nizet, 1966.
- TOPPING, Margaret (Ed.). *Eastern voyages, Western visions : French writing and painting of the Orient*. Bern: Peter Lang, 2004.

- TORMO Y MONZÓ, Elías. *Levante*. Madrid: Calpe, 1923.
- *Valencia: Los Museos. Guías Catálogo*. Madrid: Gráficas Marinas, 1932.
- TRENOR PALAVICINO, T.. *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*. Valencia: Tipografía Moderna, 1912.
- TUBINO, Francisco M^a. *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid: Librería de A. Durán (Imp. de A. G. Fuentenebro), 1871.
- TYMIENIECKA, Anna-Teresa (Ed.). *Poetics of the elements in the human condition. Part 1, The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interperatation and theory*. Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985.
- VACHON, Marius. *Les peintres étrangers à l'Exposition Universelle de 1878*. Paris: Ludovic Baschet, 1878.
- VALENCIENNES, Pierre-Henri de. *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Minkoff Reprint, 1973, 1.^a edición 1800.
- VARGAS, Antonio de la Banda y. *Los dibujos sevillanos de Rafael Monleón*. Archivo Hispalense, 1958, Separata del n^o 117.
- *De la Ilustración a nuestros días*. Vol. 8, Historia del arte en Andalucía. Sevilla: Gever, 1991.
- VAUGHAM, William. *German Romantic Painting*. New Haven, etc.: Yale University Press, 1994.
- VENTURI, Lionello; Rosabianca SKIRA-VENTURI. *La peinture italienne : du Caravage a Modigliani*. Genève: Albert Skira, 1952.
- VEYRAN, Leon de. *Histoire de la peinture de Marine. Peintres et Dessinateurs de la mer*. Paris: H. Laurens, 1901.
- VINCENT, Adrian. *19th Century Maritime Watercolours*. Newton Abbot: David & Charles, 1989.
- VLACHOS, Manolis. *Greek marine painting the European image of the sea*. Olkos, 1994.
- VOLLMER, Hans. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*. Leipzig: Seemann, 1953 - 1962.
- VORONIKHINA, L.; T. MIKHAILOVA. *19th Century Russian Painting*. Moskva: Russkii Iazik, 1990.
- VÉRON, Théodore. *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'Art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*. Paris: M. Bazin, 1878.
- *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'Art et des artistes contemporaines organe de l'Institut Universel (Section des Beaux-Arts), Le Salon de 1879*. Paris: M. Bazin, 1879.
- WAHL, Jean. *L'expérience métaphysique*. Paris: Flammarion, 1965.
- WAHL, Marcelle. *Le mouvement dans la peinture*. Paris: F. Alcan, 1936.

- WANTELLET, Maurice. *La montagne magique : les Alpes & les peintres*. Challes-les-Eaux: Curandera, 1992.
- WARNER, Oliver. *An introduction to British marine painting*. London; New York: B. T. Batsford, 1948.
- WHITFORD, Frank. *Japanese prints and western painters*. London: Studio Vista, 1977.
- WICHMANN, Siegfried. *Japonisme*. Paris: Chêne Hachette, 1982.
- WILLIS, Friedrich Carl. *Die niederländische Marinemalerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1911.
- WILMERDING, John. *American marine painting*. 2.^a edición. New York: H. N. Abrams, 1987.
- WILSON, Arnold. *A Dictionary of British Marine Painters*. F. Lewis Publishers, 1967.
- WILTON, Andrew; Anne LYLES. *The Great Age of British Watercolours 1750 - 1880*. München: Prestel Verlag, 1993.
- YZEWA, Teodor de. *La peinture étrangère au XIXe siècle*. Paris: Librairie Illustrée, 1890.
- ZACCHETTI, Enrica (Trad.). *Dizionario dei simboli*. Milano: Piemme, 1993.
- ZILKEN, Philippe. *H. W. Mesdag: the painter of the North Sea*. London: Cassel, 1896.
- ZUBER, Isabelle. *Tableaux littéraires : les marines dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Bern: Lang, 1998, Publications universitaires européennes. Serie 13, Langue et littérature françaises, 228.

Artículos

- ABRIL, Manuel. “La pintura española del siglo XIX”. En Apéndice del libro de Karl Woermann *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*. Vol. VI, Arte Moderno y Contemporáneo (1750–1924). Madrid, 1925.
- ACEREDA, A.. “Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla”. *Revista de Literatura*, Vol. 65, 2003, Nr. 129, págs. 119–143.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. “Paisaje, cultura y artificio. Introducción”. En Catálogo de la Exposición *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*. Dirigido por — ; Pascual PATUEL CHUST. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.
- AGUILAR GARCÍA, M^a Dolores. “El barco como objeto artístico y viaje alegórico : la galera real de Lepanto”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1989, Nr. 2, págs. 93–114.
- ALARCOS, E.. “El mar en la realidad y en el mito”. *Revista General de la Marina*, febrero 1968a, págs. 171–184.
- “El mar en la realidad y en el mito”. *Revista General de la Marina*, marzo 1968b, págs. 299–315.

- ALAU, Gustave. "La formation des peintres de marine. L'exemple de Joseph Vernet et de Louis Garneray". janvier 1946, Nr. 10, 4^o année.
- ALBIZU, Edgardo. "Las dimensiones poéticas del mar y la idea del tiempo". En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interperatation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, págs. 203–212.
- ALCAIDE, José Luis. "Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional". En *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS *et al.*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005, págs. 252–270.
- ALCAIDE, José Luis; Francisco Javier PÉREZ ROJAS. "Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo". En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia: IVAM, 2006, págs. 15–70.
- ALCOLEA, Carlos. "Agua salada, agua dulce. El agua y la pintura". *Lápiz*, Vol. 2, 1984, Nr. 18.
- ALDANA, Salvador. "El pintor Rafael Monleón". *Las Provincias*, Febrero 1968.
- "El símbolo de la nave en los pintores valencianos del siglo XIX". *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. 48, 1977, págs. 33–40.
- Almanaque de Las Provincias*, 1925, pág. 395.
- Almanaque de Las Provincias*, 1945, Necrológica del Pintor Pedro Ferrer.
- ALMELA VIVES, Francisco. "El pintor Joaquín Agrasot". *Valencia Atracción*, agosto 1961, Nr. 319, págs. 2–4.
- ALONSO LAZA, Manuela. "Pintura del siglo XIX en las casonas cántabras. ¿Un caso periférico? La casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones". En *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres: ?, 1992, págs. 391–394.
- "Relaciones entre la pintura valenciana y la pintura cántabra durante el siglo XIX y XX". En *Actas del I Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres: ?, 1993, págs. 569–580.
- ALVAREZ, Diego. "La intención paisajística". En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 106–109.
- ANON, J.. "Sea and ships in german romantic painting". *Du*, 1978, Nr. 445, págs. 56–59.
- ANONYME. "Le Salon". *Journal des Beaux-Arts*, 16 août 1866, Nr. 15, págs. 113–115.
- ANSEL, Yves. "Mer(s) à l'horizon". En *Rêveries Marines et formes littéraires*. Dirigido por Marie BLAIN; Pierre MASSON. Nantes: Pleins Feux, Collection "Horizons comparatistes", págs. 14–28.
- "Goya y los Vernet: notas a unos naufragios". *Archivo Español de Arte*, octubre 1950, Nr. 92, págs. 337–346.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique. "Antonio Brugada, pintor de la mar. Sus obras en el Patrimonio Nacional y en el Museo Naval". *Reales Sitios*, Vol. 16, 1979, Nr. 61, págs. 40–52.

- “Antonio de Brugada: influencia y estudio de nuevas obras”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 57, 1984, Nr. 225, págs. 1–22.
- “La pintura de paisaje en España en el siglo XIX”. En Catálogo de la exposición *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español*. Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete. Dirigido por — ; Alicia NAVARRO GRANELL. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Concejalía de Cultura, 1990, págs. 111–172.
- “Cuatro nuevas obras de Antonio de Brugada”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 66, 1993, Nr. 261, págs. 71–74.
- “Sobre tres paisajes de alta montaña de Haes”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 75, 2002, Nr. 297, págs. 57–61.
- “De las catedrales a los ferrocarriles. Una ojeada al pintoresquismo industrial de nuestro romanticismo”. En *Pintura española de la era industrial 1800-1900*. Dirigido por Juan Carlos RUBIO ARAGONÉS. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, DL 1998, págs. 47–58.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique; Wifredo RINCÓN GARCÍA. “La imagen del descubrimiento de América en la pintura de Historia española del siglo XIX”. En *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, págs. 272–363.
- ARMENGOU I SCHUPPISSER, Mario. “El retrato de barcos en el s. XIX. (Una faceta poco conocida de la pintura marinista)”. *Revista De Historia Naval*, Vol. 17 (64), 1999, págs. 119–125.
- ARNALDO, Javier. “Lectura de Caspar David Friedrich: el monje junto al mar segun Kleist”. *La Balsa de la Medusa*, 1987, Nr. 1, págs. 55–64.
- “El desarrollo del paisaje romántico en España”. En *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993, págs. 303–328.
- AYALA, Ramón Pérez de. “Sorolla. La playa de Valencia a orillas del Plata”. *Valencia Atracción*, Octubre 1958, págs. 8–9.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich; HOLQUIST, Michael (Ed.). Capítulo “Forms of Time and the Chronotope in the Novel”. En *The dialogic imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981, Slavic series, 1, págs. 84–258.
- BAKHUÿS, Diederik. “De Puget aux frères Ozanne: l’art de la marine et le dessin en France”. En Catálogo de la Exposición *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Arcueil: Anthèse, 1999, págs. 53–60.
- BALART, F.. “Exposición de Bellas artes”. *El Imparcial*, 28 de noviembre 1892.
- BALDRY, Albert Lys. “La peinture Marine Anglaise”. *Du Studio*, 1920, Numéro spécial.
- BARÓN, Javier. “La edad de plata del arte valenciano”. *ABC Cultural*, 31 de diciembre 1998, pág. 36.
- “La pintura de marinas en Galicia, Asturias y Cantabria (1850-1900)”. En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, págs. —.

- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. "Pintura e industria en el siglo XIX en Asturias". En *Pintura española de la era industrial 1800-1900*. Dirigido por Juan Carlos RUBIO ARAGONÉS. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, DL 1998, págs. 59-68.
- BASTTIEN, Alfred. "Le paysage et la marine dans l'oeuvre de Rubens". En *Conférences de la Diffusion artistique des Musées Royaux des Beaux-Arts (le 15 decembre 1940 et le 16 mars 1941)*. Bruxelles: MBA, ca. 1941.
- BAZIN, Pierre. "Orages désirés". En Catálogo de la Exposición *Orages désirés ou le paroxysme dans la traduction de la nature*. Marcq-en-Baroeul: Fondation Septentrion, 1984.
- BEER, G.. "Das Grauen vor deer bösen Meer: Symbolik und Realität in der Seemalerei des 17. Jahrhundert". *Weltkunst*, Vol. 66, 1 abril 1996, Nr. 7, págs. 788-790.
- BELLEC, François. "Le naufrage dans la peinture". En *Actes du colloque tenu à l'Institut Catholique de Paris*. Dirigido por Christian BUCHET; Claude THOMASSET. Paris: Honoré Champion, 1999, págs. 387-400.
- "La représentation des tempêtes". En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN; Richard D'HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. 97-103.
- BERTRAND, G.; O. DOLLFUS. "Le paysage et son concept". *L'Espace Géographique*, 1973, Nr. 3, págs. 161-164.
- BILLETER, Erika. "Wenn gemalte Wasser fließen". *Du*, Vol. 489, Novembre 1981, págs. 20-23.
- BLASCO CARRASCOSA, J. A.. "La audacia colorista de Muñoz Degraín". *Levante*, 21 de agosto 1983.
- BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. "Topografía conmemorativa y crónica histórica en el Palacio de los Bazán. La visión idealizada del mar y el carácter científico del arte militar en el Renacimiento". *Revista de Historia Naval*, Vol. 16, 1998, Nr. 61, págs. 49-59.
- ; CUNILLERA, María. "La representación del mar en las artes". *Revista de Historia Naval*, Vol. 19, 2001, Nr. 72, págs. 103-110.
- BONET, Juan Manuel. "Agua salada, agua dulce. Museo del mar". *Lápiz*, Vol. 2, 1984, Nr. 18, págs. 36-37.
- BONET SOLVES, Victoria Eugenia. "Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia". *Archivo de arte Valenciano*, 1989, Nr. LXX, pág. ?.
- "La pintura de paisaje en Valencia a fines del siglo XIX: La oposición de 1891". En *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, págs. 575-580.
- "Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color". *Saitabi*, 1994, Nr. 44, págs. 255-264.
- "Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia". *Saitabi*, 1995, Nr. 45, págs. 69-78.
- "A la recerca de protagonisme: Els poblats marítims i la pintura valenciana". En *El port de València i el seu entorn urbà: el Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la història*. Drassanes de València, del 9 de desembre de 1997 al 4 de gener de 1998. Valencia: Ajuntament, 1997, págs. 57-77.

- BORM, Jean. "Vers l'infini - L'écriture de voyage face à l'infiniment grand". En *L'infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, págs. 219–227.
- BORT VELA, José. "En el XI Aniversario. Charla con el hijo de Sorolla". *Valencia Atracción*, Octubre 1934, págs. 130–131.
- BOULTON SMITH, John. "Romantic Landscape Painters of Norway, 1814-1914". *Apollo*, ?, Nr. ?, págs. 114–119.
- BOUQUILLARD, Jocelyn. "Vagues japonaises : L'influence des «images du monde flottant»". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 38–43.
- BOURGEOIS, Bernard. "L'idéalisme allemand devant la beauté naturelle et l'embellissement de la nature". En *Mort du paysage ? Actes du Colloque de Philosophie et esthétique du paysage de Lyon*, 1981. Dirigido por François DAGOGNET. Seyssel: Champ vallon, 1982, Collection Milieux, pág. ?.
- BOUYER, R.. "Le paysage dans l'art". *L'Artiste*, janvier-septembre 1893.
- BRAHIMI, Denise. "Du regard à la contemplation: l'alchimie du paysage". En Actes du colloque *Le paysage et ses grilles*. Dirigido por Françoise CHENET; Jean-Claude WIEBER. Paris: Harmattan, 1996, págs. 101–107.
- BRONCHÚ, Salvador. "Recordando al pintor José Navarro Llorens". *Ribalta*, Año XIV, II Epoca, 1957, págs. 157–158.
- BRUCKER, Nicolas. "Pensée et représentation du désert". En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, págs. 290–305.
- BRUNET, R.. "Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat". *L'Espace Géographique*, 1974, Nr. 2, págs. 120–126.
- BRUSATIN, Manlio. "Pierre et ligne d'Azur". En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993.
- "Theodore Gudin: a marine-painter of the second empire". *The Burlington Magazine*, Vol. LXXXI, september 1942, págs. 230–233.
- CABANTOUS, Alain. "Fortunes de mer". En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN; Richard D'HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. 82–92.
- CALABRESE, Omar. "Breve semiótica del infinito". *Revista de Occidente*, 1990, Nr. 105, págs. 31–43.
- CALLE, Maria Dolores Bastida de la. "Pintura de Historia y estampa de actualidad: la escena de tema belico". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1993, Nr. 6, págs. 471–490.
- CALLE, Román de la. "Del neoclasicismo al modernismo". *El Temps*, 1 de marzo 1993, pág. 85.

- CALLE, Román de la. “El paisaje como categoría estética. ¿Existe un imaginario paisajístico actual?”. En Catálogo de la Exposición *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*. Dirigido por Inmaculada AGUILAR CIVERA; Pascual PATUEL CHUST. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Carlos de Haes y el nuevo concepto de paisaje”. En *Pintores españoles entre dos fines de siglo, 1880-1990, de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza, 1990a, págs. 16–43.
- “La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villaamil a Beruete”. En Catálogo de la exposición *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español. Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*. Dirigido por Enrique ARIAS ANGLÉS; Alicia NAVARRO GRANELL. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Concejalía de Cultura, 1990b, págs. 49–62.
- “Concepto e historia de la pintura de paisaje”. En Catálogo de la Exposición *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993, págs. 11–27.
- CAMPOS, Carlos; Carlos MORENO; Carlos PAYA. “Las playas del Cabanyal y la Malvarrosa de Valencia: criterios para su ordenación”. *Cimal*, 1983, Nr. 19-20, págs. 29–35.
- CAMÓN AZNAR, José. “Ignacio Pinazo”. *Goya*, 1956, Nr. 15, págs. 161–171.
- “La gran escuela valenciana”. *Valencia Atracción*, junio 1958, Nr. 281, págs. 4–6.
- “Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, Nr. XXXIX, págs. 5–22.
- “El mar en el arte español”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1969, págs. 4–17.
- “El instantismo valenciano”. *Goya*, 1971, Nr. 104, págs. 120–125.
- “Desde el primer plano al infinito”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, Nr. 13, págs. 116–121.
- CARDENAS, Marta. “La dificultad de pintar el mar”. 1995, Nr. 165, págs. 15–28.
- CARRASCAL, José María. “Agua salada, agua dulce. La imagen idílica del baño”. *Lápiz*, Vol. 2, 1984, Nr. 18, págs. 39–41.
- CARS, Laurence des. “Les «paysages de mer» de Courbet, un enjeu moderne”. En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 22–29.
- CASADO ALCALDE, Esteban. “La huella de la Academia en la pintura valenciana del siglo XIX”. En Catálogo de la Exposición *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid; Valencia: Museo del Prado; Autoridad Portuaria de Valencia, 1998, págs. 37–53.
- CASANOVAS VALLEJO, Antonio. “Exposición de Bellas artes”. *La Correspondencia de España*, 2 de noviembre 1892.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. “La pintura valenciana en el cambio de siglo (1890 - 1930)”. *Cimal*, 1986, Nr. 29, págs. 81–85.

- CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Apuntes y visiones del desierto”. En Actas de *El paisaje arte y naturaleza. Huesca, 23-27 septiembre, 1996*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, págs. 57–73.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Angel. “Un gran pintor valenciano: Pedro Ferrer Calatayud”. *Levante*, 15 de diciembre de 1978.
- CHAVARRI, E. L.. “Recuerdo del pintor Pedro Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 1 de noviembre de 1963.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. “La montagne, métaphore de la création poétique chez Victor Hugo”. En *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l’Europe au Japon*. Dirigido por André SIGANOS; Simone VIERNE. Grenoble: ELLUG, 2000, págs. 117–135.
- CHESNEAU, Ernest. Capítulo “Ecole belge. Ses transformations au XIX siècle”. En *Peinture, Sculpture : Les nations rivales dans l’art: Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prusse, États du Nord, Danemark, Suède et Norwège, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d’Amérique, France: l’art japonais, de l’influence des expositions internationales sur l’avenir de l’art*. Paris: Didier, 1898, págs. 74–119.
- CHUECA GOITIA, Fernando. “El agua y el arte”. *Arbor*, Vol. 164, 1999, Nr. 646, págs. 285–297.
- COLLOT, Michel. “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Actes du colloque *Lire le paysage, lire les paysages*. Saint-Etienne: CIEREC, 1984a, págs. 11–23.
- “L’Horizon du paysage”. En Actes du colloque *Lire le paysage, lire les paysages*. Saint-Etienne: CIEREC, 1984b, págs. 121–129.
- CONISBEE, Philip. “The storm by Claud-Joseph Vernet”. *Cunier Galery of Art Bulletin*, 1977, págs. 14–26.
- “La nature et le sublime dans l’art de Claude-Joseph Vernet”. En Catálogo de la Exposición *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Arcueil: Anthèse, 1999, págs. 27–43.
- CONTE, Jules. “L’Espagne”. *L’Illustration*, Vol. LXXI, 8 juin 1878, pág. 371.
- COPEAU, Jacques. “Sorolla y Bastida”. *L’Art Décoratif. Revue mensuelle d’art contemporain*, septembre 8^a année, Nr. 96, págs. 81–88.
- CORBIN, Alain. “Le territoire du vide”. En Catálogo de la Exposición *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Dirigido por Alain TAPIÉ; Alain CORBIN; Armand FRÉMOND. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994.
- CORREDOR GUINARD, Marie Rose. “Literatura y difusión de los modelos de paisaje mediterráneo”. En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 198–203.
- “Cinco siglos de pintura valenciana”. *Crítica*, noviembre 1996, Nr. 839, pág. 67.
- DAGEN, J.. “Mer, mère, mythe”. En Actes du colloque international *La mer au siècle des encyclopédies*. Dirigido por Jean BALCOU. Paris, Genève: Champion-Slatkine, 1987.

- DE GIUSTI, Luciano. "L'immagine della pianura nel cinema italiano. Paessaggi di ieri e di oggi". En *Voci delle pianure*. Dirigido por Peter KUON; Monica BANDELLA. Firenze: Franco Cesati, 2002, págs. 131-142.
- DE LA SIZERANE, Robert. "L'eau dans le paysage et les Salons de 1903". *Revue de Deux Mondes*, juin 1903, págs. 662-682.
- DELUMEAU, Jean. "La peur en mer dans la civilisation préindustrielle". *Synthesis*, 1976, Nr. 3, págs. 121-129.
- DESTOT, Guillaume. "Peter Flemming. le trajet comme synecdoque de l'infini". En *L'infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, págs. 203-218.
- DEWITT, Lloyd. "Manet and the Dutch Marine Tradition". En Catálogo de la Exposición *Manet and the sea*. Philadelphia: Departement of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, págs. 1-15.
- DIEZ, José Luis. "Pintura valenciana del siglo XIX". En Catálogo de la Exposición *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado; Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 1998.
- DOLCETTI CORAZZA, Vittoria. "Il Mare dei Germani". En *Atti della Accademia nazionale dei Lincei: Memorie*. Vol. 28. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1986, págs. 454-529.
- DOMENECH, Rafael. Capítulo "Pinazo". En *Pequeñas Monografías de Arte*. Madrid: s.n., 1909, págs. 1-8.
- DONNADIEU, Marc. "La vague, nouveaux regards". En Catálogo de la Exposición *Vagues : hommages et disgressions*. Dirigido por Laurent LOGIOU *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 17-21.
- DORIVAL, B.. "Pensamiento sobre la naturaleza y el arte, sobre el arte como imitación de la naturaleza". *Las Bellas Artes*, 1855, Nr. 1, págs. 45-53.
- DUJARDIN, Jules. Capítulo "Paul-Jean Clays, Henri Schaefels et Alexandre Bouvier". En *L'Art flamand. La Renaissance du XIX siècle*. Vol. IV, Bruxelles: A. Boitte, 1898, págs. 145-152.
- DURAND, Gilbert. "Psychanalyse de la neige". En *Champs de l'imaginaire*. Dirigido por Danièle CHAUVIN. Grenoble: Ellug, 1996, pág. 1.
- DURANTY. "Les écoles étrangères de peinture". *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 18, 1878.
- DUTHY, R.. "Celebrating the sea. Dutch marine painting of the 17th century". *Connoisseur*, Vol. 213, 1993, Nr. 853, pág. 108.
- DÉCULTOT, E.. "Peindre la montagne dans le romantisme allemand. Les divergences esthétiques de Friedrich, Koch et Carus". En Catálogo de la Exposición *Le sentiment de la montagne*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Grenoble: Glénat : Musée de Grenoble, 1998.
- DÉSIRAT, Dominique. "La peinture de la nuit". En *Textes réunis par François Angelier et Nicole Jacque-Chaquin*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995, págs. 45-65.

- ENGEL, E.. “Peintres de la mer”. *Médecine de France*, octubre, Nr. 245, págs. 25–45.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes. Capítulo “Pintores españoles frente al mar”. En *El mar*. Málaga: Publicaciones de la Galería Benedito, DL 1996, Colección Temas pictóricos, 7, págs. 29–39.
- ESPINÓS, Antonio. “Jávea a finales del siglo XIX”. Exposición Xàbia, Espai d’Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d’agost de 1998. En *J. Sorolla B. a Xàbia*. Dirigido por Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998, págs. 69–90.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela; Mercedes ORIHUELA; Mercedes ROYO VILLANOVA. “El Prado disperso : Cuadros depositados en Madrid”. *Boletín del Museo del Prado*, 1, 3 de septiembre-diciembre 1980, págs. 165–192.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela; Mercedes ORIHUELA; Guadalupe SABÁN. “El Prado disperso: cuadros depositados en Valencia y Castellón de la Plana”. *Boletín del Museo del Prado*, 15 de septiembre-diciembre 1984, Nr. 5, págs. 193–202.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián. “La exposición Nacional de BBAA en Madrid. 1864. Participación Valenciana”. *Valencia-Atracción*, 1965, págs. 9–11.
- “El pintor Casanova, su “Escuela” y la Exposición Alicantina de 1894”. *Revista de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Separata de “Idealidad”*, 29 de diciembre 1968.
- “Francisco Bushell, el pensionado de la Diputación”. *Información*, 22 de febrero de 1970.
- “Expression littéraire et expression picturale du sentiment de la nature au XVII siècle français”. *La Revue des Arts*, abril 1953, Nr. 16, págs. 161–163.
- FABBRI, Paolo. “L’Abîme et le vertige”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 136–158.
- FERNÁNDEZ, Benigno. “La sensibilidad en la valoración emotiva del paisaje”. *Levante*, 26 de julio de 1945.
- FLEIG, Alain. “Le paysage révélateur du sentiment romantique”. En *Paysages et imageries du sentiment romantique, un autre monde*. Evian: Réunion des Musées Nationaux, 2003, págs. 65–72.
- FLÉCHEUX, Céline. “La vague est-elle un paysage ?”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 137–148.
- FONTBONA, Francesc. “La playa en la pintura catalana”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, págs. 107–120.
- FORNET, Emilio. “Sorolla o el dandysmo del mar”. *La Correspondencia de Valencia*, 1941.
- FOUCART, Bruno. “La montagne dans la peinture française du XIX siècle”. En Catálogo de la Exposición *Le sentiment de la montagne*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Grenoble: Glénat : Musée de Grenoble, 1998.
- FRANCÉS, J.. “Españolismo pictórico. Realistas e idealistas”. *El año artístico*, 1915, págs. 104–107.

- FRANCÉS, J.. “Paisajistas de la segunda mitad del XIX”. *Revue de l’Art (Extrait)*, s.d..
- FREEDMAN, Luba. “The “blurred” horizon in Leonardo’s Paintings”. *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 129, mai-juin, Nr. 1540, págs. 181–194.
- GAILLARD, Aurélia. “L’Aventure de la peinture : sublimes tempêtes de Poussin à Vernet”. En *L’Aventure maritime*. Dirigido por Jean-Michel RACAULT. Paris: L’Harmattan, 2001, págs. 95–105.
- GALLEGO, Julián. “Los Macchiaioli”. *Goya*, 1979, Nr. 151, pág. 35.
- GALLINI, Brigitte. “Eau, mythe et symbole”. En Catálogo de la Exposición *Eau, mythe et symbole dans la peinture occidentale*. Dirigido por — ; Toshio YAMANASHI; Noriko TSUTATAN. Tokyo: Shimbun, 1999.
- GARCIA LEAL, Jose. “La expresion en el arte”. *Revista de Filosofía*, Vol. 4, 1991, Nr. 6, págs. 351–375.
- GARCÍA, Manuel. “El tema del mar en la pintura valenciana”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 11–15.
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón. “Muñoz Degrain en la Academia de San Carlos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, Nr. LXXIV, págs. 146–149–264.
- GARCÍA IGLESIAS, Carmen. “La evolución del paisaje decimonónico español. Tratado de O’Neill y Rosignol”. *Goya*, 1985, Nr. 184, págs. 246–256.
- GARCÍA MELERO, José Enrique. “Las artes plásticas en España (1868-1931)”. En *Historia General de España y América*. Vol. XVI-1. Madrid: Rialp, 1983, Restauración y Revolución.
- GARCÍA VARGAS, Ricardo. “Ignacio Pinazo Camarlench”. *Valencia Atracción*, junio 1956, 2ª época, Nr. 257.
- “Ignacio Pinazo Camarlench”. *Valencia Atracción*, junio 1968, 2ª época, año 43, Nr. 401.
- “Ignacio Pinazo Camarlench”. *Valencia Atracción*, octubre 1977, año 52, Nr. 513.
- GARÍN, Felipe; Facundo TOMÁS. “Una pintura valenciana del mar”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la pintura española. Colección Thyssen Bornemisza*. Valencia: Autoridad Portuaria, 2005, págs. 15–20.
- GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente. “Ignacio Pinazo Camarlench”. *Las Provincias*, 13 de octubre 1968.
- “Novedades en el Museo de Bellas Artes”. *Las Provincias*, 23 de agosto de 1968.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a. “Nuestros pintores del mar: Joaquín Sorolla Bastida”. *Levante*, 3 de marzo de 1949.
- “Nuestros pintores del mar: Pedro Ferrer Calatayud (1860-1940)”. *Levante*, 21 de enero de 1950.
- “El mar en el museo”. *Revista Ferialario*, mayo de 1964.

- “Pintores del mar: A. Muñoz Degraín, I. Pinazo, J. Sorolla”. En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 21–23.
- GASCÓ SIDRO, Antonio José. “Notas desconocidas para la comprensión del paisaje de Porcar”. *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XLIV, 1973, pág. ?.
- “Los castellonenses”. En *Historia del Arte Valenciano*. Dirigido por Vicente AGUILERA CERNÍ. Vol. 5. Valencia: Consorci d’Editors Valencians, 1987a, págs. 200–225.
- “Los pintores castellonenses”. En *Historia del Arte Valenciano*. Dirigido por ———. Vol. 6. Valencia: Consorci d’Editors Valencians, 1987b, págs. 173–188.
- GASSIER, Pierre. “Luis Paret et Joseph Vernet”. *Cahiers de Bordeaux*, Vol. III, 1956, págs. 26–31.
- GATO DE LEMA, Nicolás. *De la pintura de paisaje en nuestros días*. Madrid: Impr. Manuel Tello, 1872, Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio hasta el 4 de diciembre de 1859.
- GAYA ESTELRICH, Jordi. “Del infinito y sus ideas (Nota Breve)”. *Quaderns de Pensament*, 1883, Nr. 2, págs. 85–88.
- GAYANUÑO, Juan Antonio. “Luis Paret y Alcázar”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1952, Nr. 56, pág. ?.
- “La Symbolique des ports chez Claude Lorrain : une revision”. *Gazette des Beaux Arts*, Vol. 118, décembre 1991, págs. 221–230.
- GERLI, E. Michel. ““Flor de Mayo”, Sorolla y el impresionismo”. Tinglado 2 Puerto de Valencia, del 27 de junio al 30 de septiembre 1986. En *Vicente Blasco Ibáñez: la aventura del triunfo, 1867-1928*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, DL 1986, págs. 157–166.
- GIL SALINAS, Rafel. “El nacimiento de la pintura de paisaje en Valencia. Del paisaje clasicista al paisaje moderno”. En Catálogo de la Exposición *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*. Dirigido por Inmaculada AGUILAR CIVERA; Pascual PATUEL CHUST. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, págs. 49–70.
- GINEX, Giovanna. “Il mare dei lombardi”. En Catálogo de la Exposición *Scoperta del mare: pittori lombardi in Liguria tra ’800 e ’900*. Dirigido por ——— ; Sergio REBORA. Milano: Mazzotta, 1999, págs. 13–34.
- GOLDIN, Marco. “L’Oro e l’azzurro. Prossimità, distanza, latenza. Il tempo della narrazione e il tempo della visione. Il vedere assoluto”. En Catálogo de la Exposición *L’oro e l’azzurro. I colori del sud da Cézanne a Bonnard*. Dirigido por ———. Conegliano: Linea d’Ombra Libri, 2003.
- GOMEZ CABALLERO, Maria Victoria. “Marinas y batallas de Juan de Sevilla Romero y Escalante”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1987, Nr. 18, págs. 49–53.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando. “Antonio Brugada, pintor de batallas navales”. *Revista de Historia Naval*, Vol. 20, 2002, Nr. 79, págs. 75–93.

- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. “Los valencianos en la exposición nacional de BBAA. Paisajes y Marinas”. *Las Provincias*, 13 de julio 1924.
- “Rafael Monleón, el marinista”. *Oro de ley*, 30 de junio 1928, págs. 107–108.
- “Javier Juste el loco”. *Oro de ley*, 1929, págs. 167–168.
- “Rafael Monleón el aguafortista”. *Las Provincias*, 20 de Enero 1946a.
- “Rafael Monleón: Marinista y paisajista”. *Las Provincias*, 13 de Enero 1946b.
- “Rafael Monleón, pintor erudito en arqueología naval”. *Levante. Suplemento*, 14 de octubre de 1960.
- “Reivindicación del pintor Rafael Monleón”. *Las Provincias*, 24 de octubre 1965.
- “José Navarro el olvidado”. *Oro de Ley*, 30 de noviembre de 1929.
- GRACIA BENEYTO, Carmen. “Originalidad visual y eclecticismo en la obra de Pinazo”. En Catálogo de la Exposición *Ignacio Pinazo (1849 - 1916)*. Dirigido por José M^a LOSADA ARANGUREN. Madrid; Valencia: Ministerio de Cultura, 1981, págs. 10–14.
- “Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860 y 1875”. *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. 65?, 1984, págs. 69–73.
- “Cambios en la pintura de historia”. En *Historia del Arte Valenciano*. Dirigido por Vicente AGUILERA CERNÍ. Vol. 5. Valencia: Consorci d’Editors Valencians, 1987, págs. 108–147.
- “El sorollismo: Una aventura insólita”. En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por Edmund PEEL *et al.*. Barcelona: Polígrafa, 1990a, págs. 35–54.
- “Sorolla y la crítica”. En Catálogo de la Exposición *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por ——. Barcelona: Polígrafa, 1990b, págs. 75–93.
- “La cultura artística valenciana en tiempos de Cecilio Plá”. En Catálogo de la Exposición *Cecilio Plá*. Valencia: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993, págs. 11–29.
- “Els camins cap a la Modernitat: La pintura en l’època de la Restauració, 1880–1910”. En Catálogo de la Exposición *Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes*. València: IVAM Centre Julio González, 1994.
- “La actividad artística valenciana entre 1880 y 1920”. En Catálogo de la Exposición *Vicente Blasco Ibáñez. La aventura del triunfo 1867-1928*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, DL 1986, págs. 167–179.
- “Pintores valencianos del mar”. En Catálogo de la Exposición *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, págs. 33–41.
- “El paisatge pintat”. En Catálogo de la Exposición *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. Dirigido por Carmen GRACIA BENEYTO. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001a, págs. 77–89.
- “Sobre el paisatge en el canvi de segle”. En Catálogo de la Exposición *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. Dirigido por ——. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001b, págs. 45–53.

- GROOM, Gloria. "The sea as Metaphor in Nineteenth-Century France". En Catálogo de la Exposición *Manet and the sea*. Dirigido por Juliet WILSON-BAREAU; David DEGENER. Philadelphia: Department of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, págs. 35–53.
- GUIFFREY, Jules Joseph. "Les artistes belges au Salon de Paris". *Journal des Beaux-Arts*, 15 juin 1865, Nr. 11, págs. 87–89.
- "France. Exposition Universelle, la peinture et la littérature". *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, 30 avril 1867, págs. 57–60.
- GUNTHER, André. "La photographie des vagues: une esthetique manquée?". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 52–55.
- GURY, Jacques. "Images du port". En Actes du colloque international *La mer au siècle des encyclopédies*. Dirigido por Jean BALCOU. Paris, Genève: Champion-Slatkine, 1987, págs. 49–57.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. "Artistas extranjeros en las exposiciones nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX". *Fragmentos*, 1989, Nr. 15–16, págs. 36–57.
- "La evolución en la pintura de "Marinas" españolas en el siglo XIX. El Barco como constante". En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte* (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, págs. 385–408.
- GUTWIRTH, Rudolf. "Temporalité et spatialité existées et espace-temps du monde". En *Le temps et l'espace*. Bruxelles: Ousia, 1992, págs. 181–119.
- GÁLLEGO, J.. "1855–1900. Artistas españoles en medio siglo de exposiciones Universales en París". *Revista de Ideas Estéticas*, Vol. XXII, 1964, Nr. 88, págs. 297–312.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Carlos. "La cuestión del infinito y sus presupuestos filosóficos y teológicos en el siglo XVII". *Ágora*, 2002, Nr. 21(1), págs. 39–76.
- HAFFNER, Léon; Jean MARIE. "L'Art et la Mer". *La Revue Maritime*, Vol. 62, juin 1951, págs. 799–810.
- "L'Art et la Mer". *La Revue Maritime*, Vol. 61, mai 1951, págs. 666–673.
- "L'Art et la Mer". *La Revue Maritime*, Vol. 59, mars 1951, págs. 399–409.
- "Conclusion". *La Revue Maritime*, Vol. 66, octobre 1951, págs. 1339–1341.
- HAUDIQUET, Annette. "Joutons!". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por —. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 10–21.
- HEIDEGGER, Martin. "Bâtir, Habiter, Penser". En *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1980.
- HERNÁNDEZ PASQUIN, José Luis. "El mar en la pintura de Alberti y Leonardo de Vinci". *Revista General de la Marina*, agosto-septiembre 1988, Nr. 215, págs. 315–3319.

- HIERRO, Jose. "Redescubrimiento del paisaje mediterráneo en la pintura de Lozano". *Guadalimar*, Vol. 5, 1979, Nr. 47, pág. 32.
- HOFFMANN, Hans. "The Hans Hoffmann Exhibition". *Peinture Cahiers Théoriques*, Mai 1979, Nr. 14/15.
- HUIDOBRO PÉREZ-VILLAMIL, Javier. "Concepción de naturaleza y paisaje". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1989, Nr. 2, págs. 63–72.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio. "La pintura marinista Valenciana". *Levante*, 1 de mayo 1964.
- "El "Mare Nostrum" y sus pintores". *Valencia Atracción*, septiembre 1965, año 40, Nr. 368, págs. 4–5.
- "Otra vez Heliodoro Guillén". *Información*, 9 de julio de 1970.
- JANOT, P.. "Sur la naissance du paysage dans l'art moderne. Du paysage abstrait au paysage humaniste". *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.
- JIMÉNEZ PLACER, Fernando. "La estética del paisaje en le seicientos español". *Cobalto*, Vol. I, 1947, págs. 11–19.
- JONES HARVEY, Eleanor. "La conquête artistique du Grand Nord". En *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*. Dirigido por Jean CLAIR. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999, págs. 108–113.
- JUAN MARTORELL, Juan Manuel. "Pinazo y la problemática del paisaje impresionista valenciano". *Goya*, 1990, págs. 78–76.
- JUAN Y PEÑALOSA, Javier de. "Rafael Monleón (1840-1900). Marinista y arqueólogo naval". *Historia de la navegación*, 1980, págs. VII–XIII.
- JUBERT, Claire. "L'infini et la valeur : enjeux de la modernité avec T. E. Hulme". En *L'infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, págs. 47–66.
- KAYSER, Christine. "Du ciel classique au ciel impressionniste". En Catálogo de la Exposición *Peindre le ciel : de Turner à Monet*. Dirigido por —. Paris: L'Inventaire ; Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995.
- KORTHALS-ALTES, L.. "L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort". *Revue des sciences humaines*, 2/1986, Nr. 202, pág. ?.
- LAFENESTRE, Georges. "La Peinture étrangère à l'Exposition Universelle". *La Revue des Deux Mondes*, Vol. XCVI, 1889, pág. 138, Notes Extr. de.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Pintores del mar". *Vértice*, agosto 1940, págs. 20–22.
- "Sorolla pintor del mar". *Revista General de la Marina*, 1941.
- "El tema del mar en la exposición de Bellas Artes". *Revista General de la Marina*, enero 1942, Nr. 122, págs. 35–38.
- "Un siglo de paisaje en la pintura española". *Goya*, 1957, Nr. 17.
- La Iberia*, 3 de noviembre 1892.

- La Ilustración Española y Americana*, 1875, pág. 315.
- LAIN ENTRALGO, Pedro. “Francisco Lozano, de la melancolía al drama”. *Guadalimar*, Vol. 5, 1979, Nr. 47, pág. 28.
- “Valencianos ilustres”. *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1940.
- “Recepción de académico de número Don Pedro Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 10 de abril de 1940.
- “Valencia al día”. *Las Provincias*, 10 de enero de 1941.
- “Homenaje al pintor P. Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 18 de enero de 1941.
- Las Provincias*, 3 de febrero de 1943.
- “La exposición de Ferrer Calatayud”. *Las Provincias*, 4 de febrero de 1943.
- “Valencianos ilustres”. *Las Provincias*, 19 de julio de 1969.
- “Correo de Valencia. Las Fallas. Hace 75 años”. *Las Provincias*, 18 de marzo de 1973.
- LECLERC, Jean-Jacques. “Poétique de l’infini”. En *L’infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, págs. 35–46.
- LEDER, Helmut. “Horizontality and the psychology of perception”. En Catálogo de la Exposición *The perception of horizontal*. Dirigido por Andrea HAPKEMEYER. Köln: König, 2005, págs. 66–71.
- LEGRAIN, Dominique. “Mer, rivages et littoral”. En Catálogo de la Exposición *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Dirigido por Alain TAPIÉ; Alain CORBIN; Armand FRÉMOND. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994.
- “Toma de posesión del nuevo director”. *Levante*, 30 de julio de 1939.
- “La exposición de Pedro Ferrer”. *Levante*, 4 de febrero de 1943.
- “En la muerte del pintor D. Pedro Ferrer Calatayud”. *Levante*, 4 de abril de 1944.
- Levante*, 4 de octubre 1960.
- Levante*, 13 de febrero de 1968.
- “Homenaje a Pedro ferrer en Hoyo. Diálogo con el hijo, Adolfo Ferrer, pintor”. *Levante*, 29 de diciembre 1970a.
- “Homenaje a Pedro Ferrer Calatayud en Hoyo. Diálogo con el hijo, Adolfo Ferrer Amblar”. *Levante*, 29 de diciembre de 1970b.
- “Un gran pintor valenciano: Pedro Ferrer Calatayud”. *Levante*, 15 de diciembre de 1978.
- LEVINE, Steven Z.. “Seascapes of the sublime: Vernet, Monet and the Oceanic feeling”. *New Literary History*, Vol. 16, 1985, págs. 377–400.
- LIAÑO HUIDOBRO, J. A.. “Velázquez y la mar”. *Revista General de la Marina*, junio 1961, Nr. 160, págs. 875–878.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline. "Histoire et variations d'un infini: le bleu entre le ciel et la terre". En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 106–124.
- LIERE, Eldon N. van. "On the brink: The artist and the sea". En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husserliana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, págs. 269–286.
- LITVAK, Lily. "El tiempo de los trenes. El paisaje fin de siglo de Haes a Regoyos". En Catálogo de la Exposición *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993, págs. 329–350.
- "El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870–1936". En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, págs. 13–63.
- "El mar de galicia, pintoresco, sublime y fantástico". En Catálogo de la Exposición *O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Dirigido por José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, (Com.); Carmen MARTÍN VELÁZQUEZ; Segundo SAAVEDRA REY, (Coords.). Vigo: Museo do mar de Galicia, DL 2003, págs. 40–49.
- LORAUX, Nicole. "Notas sobre un imposible sujeto de la historia". *Enrahonar. Cuadernos de Filosofía*, 1996, Nr. 26, págs. 13–24.
- LOZANO, Francisco; Fernando CHUECA GOITIA. *Orden y claridad de un paisaje llamado mediterráneo*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978.
- LUCAS SÁNCHEZ, E.. "La pintura sorollista entre el regionalismo y la modernidad". En *Joaquín Sorolla y Bastida*. Dirigido por Edmund PEEL *et al.*. Barcelona: Polígrafa, 1990.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde. "Temas del mar en las colecciones de la biblioteca del Palacio". *Reales Sitios*, Vol. 6, 1969, Nr. 21, págs. 57–72.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel. "El mar en el arte gallego". En Catálogo de la Exposición *O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Dirigido por José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, (Com.); Carmen MARTÍN VELÁZQUEZ; Segundo SAAVEDRA REY, (Coords.). Vigo: Museo do mar de Galicia, DL 2003, págs. 16–29.
- "Maestros valencianos". *ABC*, 23 de febrero de 1968.
- MANOEUVRE, Laurent. "Marine et paysage". En Catálogo de la Exposición *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Arcueil: Anthèse, 1999, págs. 61–67.
- MANTZ, Paul. "Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle". *Gazette des Beaux Arts*, Vol. XXIII, 1867.
- MARTINEZ MORELLA, Vicente. "¿Quién fue el pintor Heliodoro Guillén?". *Información*, 28 de febrero de 1965.
- MARTÍ AYXELA, Montse; Carlos GONZÁLEZ LÓPEZ. "Paisajismo español en Italia en la segunda mitad del siglo XIX. Precedentes del luminismo sorollesco". Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia; Museo de Bellas Artes de Castellón; Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante de marzo a agosto de 2002. En *Sorolla paisajista*. Dirigido por Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO. Valencia: Fundación IPEC de la Comunidad Valenciana, 2002, págs. 23–33.

- MASSON, Pierre. "Le chronotope du bain de mer au XX siècle (Camus, Duras, Clezio)". En *Rêveries Marines et formes littéraires*. Dirigido por Marie BLAIN; Pierre MASSON. Nantes: Pleins Feux, Collection "Horizons comparatistes", págs. 200–211.
- MELIDA, José Ramón. "L'art en Espagne". *Revue Encyclopedique Larousse*, Vol. 286, 25 de febrero de 1899.
- MELLOW, JR, J.. "Marine painting - Capturing the spirit of ships at sea". *Architectural Digest*, Vol. 45, august 1988, Nr. 8, págs. 148–153.
- MON, F.. "El tema de la mar en la pintura". *Las Bellas Artes*, 3, 1972, Nr. 16, págs. 3–6.
- MONFORT BELENGUER, Juan Bautista (Dir.). *La gran deuda de Valencia con el mar: conferencia*. Valencia: Ateneo Marítimo, DL 1962.
- MONTERO FERNÁNDEZ, Francisco Javier. "La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical". *Boletín de Arte*, 1995, Nr. 16, págs. 307–323.
- MONTERROSO MONTERO, Juan M.. "El Mar: modelos para la lectura de una imagen y de un espacio". En Catálogo de la Exposición *O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Dirigido por José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, (Com.); Carmen MARTÍN VELÁZQUEZ; Segundo SAAVEDRA REY, (Coords.). Vigo: Museo do mar de Galicia, DL 2003.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. Capítulo "La marina: Breve historia de un género pictórico". En *El mar*. Málaga: Publicaciones de la Galería Benedito, DL 1996, Colección Temas pictórico, 7, págs. 7–27.
- MORELL, Miguel. "El miedo y el mar". *Quimera*, 1981, Nr. 12, págs. 46–49.
- MULS, Jozef. "James Ensor, peintre de la mer". En Suivi de la Conférence *Le Paysage impressionniste des «X» à «La Libre Esthétique»* (9 mars 1941). Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts, cerca 1941.
- MUSCHIETTI, Delfina. "Poesía y paisaje. Exceso e infinito". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1995, Nr. 538, págs. 81–88.
- "Necrológica". *Archivo Arte Valenciano*, Enero–Diciembre 1924.
- NORDEN, J.; BÉNÉDITE, Léonce (Pré/Postfacier). Capítulo "Aiwasowski (Ivan Konstantinovich). Sur la mer Noire". En *L'Art et la couleur. Les maîtres contemporains*. Paris: Laurens, 1904, págs. 71–72.
- "Ignacio Pinazo Camarlench". *Oro de Ley*, 2 de diciembre 1917, Nr. 66.
- "Exposición del pintor Pinazo en el Círculo de Bellas Artes". *Oro de Ley*, 22 de diciembre 1917, Nr. 98, año 3.
- "Ignacio Pinazo Camarlench". *Oro de Ley*, 10 de febrero 1918, Nr. 76, año 3.
- OVERATH, Angelika. "Fragments d'Azur". En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 54–66.
- PALLOTINI, Michele. "Proemio a una hermeneutica de la mar en la poesia de Unamuno". *El Basilisco*, 1992, Nr. 13, págs. 49–58.

- PANDO DESPIERTO, Juan. "Agua y tiempo en el arte". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, Vol. 6, 1993, págs. 647-672.
- PENA, Carmen. "La pintura de paisaje española entre el idealismo y el positivismo". *Los Cuadernos del Norte*, Vol. 4, 1983, Nr. 21, págs. 62-69.
- PEPALL, Rosalind. "Icebergs, ours polaires et aurores boréales". En *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*. Dirigido por Jean CLAIR. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999, págs. 114-118.
- "Exposición Pedro Ferrer". *Periódico Jornada*, 5 de febrero de 1943.
- PETÉY-GIRARD, Bruno. "Modulations sur le refus du désert dans les années 1580 : La Noue, Du Vair, Montaigne". En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, págs. 235-249.
- PEÑALVER GÓMEZ, P.. "Del tiempo finito al tiempo infinito". *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento*, 1998, Nr. 176, págs. 54-59.
- PEÑUELA, Eduardo. "La metáfora visual". *Anàlisi*, 1992, Nr. 14, págs. 69-86.
- PIERRE, Julien. "Marine et imagerie de la fin XVII au XIX". *Neptunia*, 1976, Nr. 125, págs. 13-32.
- PILATO TRANCO, Armando. "Pintura y cultura artística en Valencia, 1895-1932. La paradójica definición de un estilo propio". València, Museo del Siglo XIX, del 6 de julio al 5 de septiembre 2004. En *La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Dirigido por Victoria Eugenia BONET SOLVES *et al.*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 2004, págs. 136-169.
- PINAZO, Ignacio. "Courrier d'Espagne. Les paysagistes espagnols contemporains". *La Renaissance de l'Art Français*, 1923, Nr. I, págs. 59-63.
- PINTO, Raffaele. "L'infinito y el nihilismo positivo de Giacomo Leopardi". *ER. Revista de Filosofía*, 1999, Nr. 24-25, págs. 93-115.
- PIQUERAS GÓMEZ, M^a Jesús. "Rafael Monleón: El pintor del mar y su historia". *Ars Longa*, 1991, Nr. 2, págs. 49-52.
- "El mar y los pintores valencianos del siglo XIX". En Catálogo de la Exposición *El Mar en la Pintura Valenciana*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988, págs. 16-19.
- PLANCHON DE FONT-RÉAULX, Dominique. "«Contempler le spectacle de votre mer» quelques réflexions sur les Vague et Marine de Gustave Courbet à la lumière des photographies de son temps". En Catálogo de la Exposición *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Dirigido por Annette HAUDIQUET *et al.*. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004, págs. 30-37.
- POMARÈDE, V.. "I pittori francesi e il mediterráneo. Da Coubert a Cézanne". En Catálogo de la Exposición *L'oro e l'azzurro. I colori del sud da Cézanne a Bonnard*. Dirigido por Marco GOLDIN. Conegliano: Linea d'Ombra Libri, 2003.

- PONS SOROLLA-ARNAU, Francisco. “La obra de Sorolla en Jávea”. Exposición Xàbia, Espai d’Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d’agost de 1998. En *J. Sorolla B. a Xàbia*. Dirigido por Florencio de SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998, págs. 91–104.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. “Ignacio Pinazo, artista del fin de siglo”. En *En el país del arte: 2º Encuentro Internacional: Literatura y Arte en el entresiglos XIX-XX*. ?, ?, págs. 275–297.
- “La pintura valenciana del 98”. *Posdata*, Vol. 6, 11 de diciembre 1998, Nr. 241, pág. 5.
- “Un período de esplendor. La pintura en Valencia entre 1880 y 1918”. En *Catálogo de la Exposición Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Dirigido por Centro Nacional de Exposiciones y PROMOCIÓN ARTÍSTICA. Madrid: Ministerio de la Cultura, DL 1993, págs. 163–173.
- “Muñoz Degrín entre el realismo y el wagnerianismo de fin de siglo”. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 2 de abril al 19 de mayo 1996. En *Antoni Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924*. Dirigido por Julián GALLEGRO *et al.*. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, DL 1996, págs. 19–32.
- “Un lienzo a penas en blanco para pintar un gesto”. En *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS *et al.*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005a, págs. 30–37.
- “Valencia y de nuevo Italia”. En *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Dirigido por ———. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005b, págs. 49–79.
- ; ALCAIDE, José Luis. “Casetas, balnearios y casinos”. En *Catálogo de la Exposición A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.
- “La cuestión macchiaioli”. En *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS; José Luis ALCAIDE. València: Aldeasa, 2001, págs. 26–31.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; Juan de PLÁCIDO. “Sorolla, atrapando impresiones”. València, Museu de Belles Arts, 3 de març - 20 d’abril de 1997. En *Sorolla en las colecciones valencianas*. Dirigido por Francisco Javier PÉREZ ROJAS; Juan de PLÁCIDO. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996, págs. 19–107.
- PÉTRY, Claude. “La peinture de marine en France : «Cet art presque perdu aujourd’hui»”. En *Catálogo de la Exposición Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Arcueil: Anthèse, 1999, págs. 11–25.
- QUESADA, Luís. “La pintura de marinista en Andalucía”. En *Catálogo de la Exposición Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993, págs. —.
- RAMIREZ LUQUE, M^a Isabel. “Espacio, tiempo y naturaleza. Un recorrido a través del paisaje romántico”. *Thémata*, 1990, Nr. 17, págs. 107–124.
- RAMOS IRIZAR, Agustín. “Mirando al Mediterráneo: la búsqueda de la armonía en la estética romántica”. *Ágora*, Vol. 22, 2003, Nr. 2, págs. 143–154.

- RELLA, Franco. "Il senso de la natura, il senso del mondo". En Catálogo de la Exposición *Romanticismo: Il nuovo sentimento della natura*. Dirigido por Gabriella BELLI. Milano: Electa, 1993.
- "El mar de Valencia y su pintor". *Revista Feriario*, mayo de 1960, Nr. 7, Año V.
- "Peintres Contemporains : Louis et Théodore Gudin". *Revue de Paris*, 1835.
- "Les peintres de la marine". *Revue Maritime*, juillet 1926.
- REYERO, Carlos. "La obra de Sorolla en el París de fin de siglo". *Goya*, 1990a, Nr. 215, págs. 294–298.
- "La obra de Sorolla en el París fin de siglo". *Goya*, 1990b, Nr. 215, págs. 294–298.
- "Los pintores valencianos del siglo XIX entre París y Roma". En Catálogo de la Exposición *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado; Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 1997, págs. 17–35.
- "El pintor valencià i profesor Pedro Ferrer Calatayud". *Ribalta*, 1935.
- RIBNER, Jonathan. "La poétique de la pollution". En Catálogo de la Exposición *Turner, Whistler, Monet*. Dirigido por Katharine LOCHNAN. Paris: Réunion des Musées Nationaux; London: Tate Publishing, 2004, págs. 51–63.
- RICHARD, Hélène. "La mer est-elle sans fond?". En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN; Richard D'HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. ?–?.
- RICO DE ESTASEN, J.. "El carácter mariner de una buena parte de la obra de Joaquín Sorolla". *Valencia Atracción*, 1961, Nr. 319.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo. "La pintura de paisaje en las Exposiciones Nacionales del siglo XIX". En Catálogo de la exposición *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español. Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*. Dirigido por Enrique ARIAS ANGLÉS; Alicia NAVARRO GRANELL. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Concejalía de Cultura, 1990, págs. 65–79.
- RIOUT, Denys. "Les couleurs de l'Azur". En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 26–51.
- ROIG CONDOMINA, Vicente. "La difusión de la actividad artística contemporánea a través de la prensa valenciana del siglo XIX". València, Museo del Siglo XIX, del 6 de julio al 5 de septiembre 2004. En *La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Dirigido por Victoria Eugenia BONET SOLVES *et al.*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 2004, págs. 122–135.
- ROMAGOLI, Sergio. "Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda". En *Storia d'Italia, Annali. V. Il paesaggio*. Torino: Einaudi, 1982, págs. 431–559.
- ROSEMBLUM, Robert. "Horizons". En Catálogo de la Exposición *The perception of horizontal*. Dirigido por Andrea HAPKEMEYER. Köln: König, 2005, págs. 22–24.
- RUIZ ALCÓN, M^a Teresa. "Cinco Puertos españoles. Pintura documento del Patrimonio Nacional". *Reales Sitios*, Vol. 3, 1966, Nr. 8, págs. 49–61.

- “Temas marinos en la pintura del patrimonio nacional”. *Reales Sitios*, Vol. 5, 1968a, Nr. 17, págs. 56–66.
- “Vistas de Napoles. Colección de Marinas del Palacio de la Granja”. *Reales Sitios*, Vol. 5, 1968b, Nr. 17, págs. 67–71.
- RÉTAT, Laudice. “Le désert, «grammaire de l’Éternel» : Lamartine, Quinet, Renan”. En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, págs. 327–336.
- RÍOS, Félix J.. “La recepción de imágenes marítimas en la literatura española de los siglos de oro”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1998-1999, Nr. 9-10, págs. 345–359.
- SAGARRA, M^a del Carmen. “En torno a las marinas de Eliseu Meifren”. En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte* (Málaga y Melilla, 1985). Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, págs. 421–431.
- SAINT-GIRONS, Baldine. “Le paysage et la question du sublime”. En Catálogo de la Exposición *Le paysage et la question du sublime*. Dirigido por Chrystèle BURNARD *et al.*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997, págs. 75–118.
- SAINT VICTOR, Paul de. “Le Salon de 1874. Les paysagistes”. *L’Artiste*, 1874.
- SANCHEZ MECA, Diego. “El concepto de bildung en el primer romanticismo alemán”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 1993, Nr. 7, págs. 73–88.
- SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de. “...Cuando Sorolla pintaba para sí mismo...”. Edificio del Reloj, Puerto de Valencia, 21 de marzo a 30 de abril de 1995, Valencia. En *Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla*. Dirigido por ——. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995a, págs. 19–24.
- “Sorolla y el paisaje español de entre siglos”. Edificio del Reloj, Puerto de Valencia, 21 de marzo a 30 de abril de 1995, Valencia. En *Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla*. Dirigido por ——. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995b, págs. 19–24.
- “Sorolla, el mar, la playa y su pequeño formato”. En Catálogo de la Exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, págs. 99–105.
- “Sorolla y el paisaje español de entre siglos”. Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia; Museo de Bellas Artes de Castellón; Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante de marzo a agosto de 2002. En *Sorolla paisajista*. Dirigido por ——. Valencia: Fundación IPEC de la Comunidad Valenciana, 2002, págs. 9–21.
- “J. Sorolla, un fragmento en la historia de la pintura española”. Fundación Cultural Mapfre Vida, 23 noviembre 1995- 28 enero 1996. En *J. Sorolla*. Dirigido por ——. Madrid: Fondo Cultural Mapfre Vida, DL 1995.
- “Joaquín Sorolla y Bastida”. Exposición Xàbia, Espai d’Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d’agost de 1998. En *J. Sorolla B. a Xàbia*. Dirigido por ——. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998, págs. 17–68.
- SCHAUB-KOCH, Émile. “L’esthétique de la mer”. *La Nouvelle Revue*, Vol. 8, Jul 1934, págs. 1–22.

- SCHNEIDER, Pierre. "Figures, fonds, frontières". *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Vol. 55, 1996, págs. 5–27, Printemps.
- SCHUSTERMAN, Ronald. "Seven types of infinity ou «Ce dont on ne peut pas parler»". En *L'infini*. Dirigido por Ronald SHUSTERMAN. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, págs. 15–33.
- SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Dos cuadros del Caballero Tempesta". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Vol. 52, 1986, págs. 473–477.
- SOLÍS, Diego Romero de. "El alma del paisaje". En *Paisaje mediterráneo*. Dirigido por Arsenio MORENO MENDOZA. Milán: Electa, 1992, págs. 68–73.
- SORENSEN, Jens Erik. "The modernity of Kroyer's art". En *Tradition. Modernity. P.S. Kroyer*. Dirigido por — ; Erik NORAGER PEDERSEN. AArsHusKunstmuseum, 1992, págs. 159–169.
- SPORL, U.. "Mountains, sea and stars as the sublime elements of nature? Study in the poetics of the early Enlightenment and Brockes' poetic painting". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 73, Juin 1999, Nr. 2, pág. 228.
- SÁNCHEZ MUNAIN, José M^a. "Estética del paisaje natural". *Arbor*, 1965.
- Techniques des arts. L'art des marines.*, Hors série Nr. 3.
- TESÓN, Néstor Eduardo. "El místico significado del mar (en el lenguaje poético)". En *Poetics of the elements in the human condition*. Part 1, *The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interperatation and theory*. Dirigido por Anna-Teresa TYMIENIECKA. Vol. XIX Analítica Husseleriana (Analecta Husserliana). Reidel: Dordrecht; Boston: Lancaster, 1985, págs. 85–98.
- THIERVOZ, Amiral Gérard. "Les ports de France de J. Vernet". *Neptunia*, 1960a, Nr. 57 (1), págs. 6–14.
- "Les ports de France de J. Vernet". *Neptunia*, 1960b, Nr. 58 (2), págs. 7–18.
- "Les ports de France de J. Vernet". *Neptunia*, 1960c, Nr. 59 (3), págs. 8–16.
- TRITSMANS, B.. "Lignes et arabesques. Ecriture exotique et imaginaire formel chez Segalen". En *Dimensioni del viaggio. Dimensions du voyage. Voyage imaginaire. Voyage initiatique*. Moncalieri: Centro interuniversitario di ricerca sul "Viaggio in Italia" (Centre interuniversitaire de recherche sur le "voyage en Italie"), 1990, pág. 161.
- TUBINO, Francisco M^a. Capítulo "Cuadros de paisajes-Marinas". En *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid: Librería de A. Durán (Imp. de A. G. Fuente-nebro), 1871, págs. 217–230.
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés. "El barco en la pintura de Joaquín Sorolla". En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (Málaga y Melilla, 1985)*. Sevilla: Dirección General de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, DL 1987, págs. 409–407.
- VALÉRY, Paul. "Regards sur la mer". En *Images du monde. Mer, marines, marins*. Paris: Firmin-Didot, 1930.

- “L’infini esthétique”. En *Pièces sur l’Art*. Paris: Gallimard, 1962.
- VERNOIS, Solange. “L’esthétique du mouvement et ses polémiques au XIX siècle”. En Catálogo de la Exposición *La passion du mouvement au XIX siècle : Hommage à EJ Marey*. Beaune: Musée Marey, 1991, págs. 15–31.
- VICHOT, Jacques. “L’Oeuvre des Ozanne, essai d’inventaire illustré (Ports et Sites)”. *Neptunia*, 1968, Nr. 92, automne, págs. 17–33.
- VIDAL CORELLA, Vicente. “Sorolla y Blasco Ibáñez en el Cabañal”. *Las Provincias*, 4 de agosto 1984, pág. 27.
- VIEGNES, Michel. “Vide et plénitude dans l’expérience du désert chez Fromentin”. En *Le désert, un espace paradoxal*. Berna: Peter Lang, 2003, págs. 337–348.
- VILA TRÀFACH, Ibet. “La luz del Mediterráneo”. Barcelona, Espacio para el Arte, del 12 de noviembre 2002 al 2 de enero 2003. En *La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme*. Dirigido por Teresa CAMPS MIRÓ *et al.*. Barcelona: Caja Madrid. Obra Social, DL 2002, págs. 12–31.
- VILLAIN-GANDOSI, Christiane. “Au Moyen Âge, le domaine de la peur”. En Catálogo de la Exposición *La mer, terreur et fascination*. Dirigido por Alain CORBIN; Richard D’HÉLÈNE. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004, págs. 72–77.
- VILLARES PAZ, Ramón. “Tres variaciones sobre el mar”. En Catálogo de la Exposición *O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Dirigido por José Manuel LÓPEZ VÁZQUEZ, (Com.); Carmen MARTÍN VELÁZQUEZ; Segundo SAAVEDRA REY, (Coords.). Vigo: Museo do mar de Galicia, DL 2003, págs. 31–39.
- VIRILIO, Paul. “La côte d’Azur”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 193–197.
- VIVES, Francesc Almela i. *Temas del mar en el grabado valenciano*. Valencia: Tip. Moderna, 1954, Separata de : Archivo de arte valenciano, 1954.
- VOVARD, André. “Louis Garneray, «Marin, peintre et historien de la marine»”. *Bulletin de la Section de géographie*, 1927, págs. 159–169.
- WALDENFELS, Bernhard. “Habitar corporalmente en el espacio”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 2004, Nr. 32, págs. 21–38.
- WEISS, Allen. “De la sublimation baroque”. En Catálogo de la Exposición *Azur*. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993, págs. 164–179.
- WILLIAMS, L.. “Sorolla y la pintura española de nuestro tiempo”. *El Pueblo*, 11 de mayo de 1904.
- WILSON-BAREAU, Juliet; David DEGENER. “Manet and the sea”. En Catálogo de la Exposición *Manet and the sea*. Philadelphia: Departement of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, págs. 55–101.
- WOODFORD, Susan. Capítulo “Paisajes y marinas”. En *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, págs. 14–20.

ZAROBELL, John. "Marine painting in Mid-Nineteenth-Century France". En Catálogo de la Exposición *Manet and the sea*. Dirigido por Juliet WILSON-BAREAU; David DEGENER. Philadelphia: Departement of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004, págs. 17–33.

ZUGAZA MIRANDA, Miguel. "Joaquín Sorolla y la cultura artística de la Restauración: Estado de la cuestión". Fundación Cultural Mapfre Vida, 23 noviembre 1995- 28 enero 1996. En *J. Sorolla*. Dirigido por Pablo JIMÉNEZ BURILLO. Madrid: Fondo Cultural Mapfre Vida, DL 1995.

Catálogos de Exposiciones

AGUILAR CIVERA, Inmaculada; Pascual PATUEL CHUST (Com.). *Miradas distintas, distintas miradas: Paisaje valenciano en el siglo XX*. Valencia, Museo del siglo XIX, del 2 de octubre al 24 de noviembre de 2002. València: Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 2002.

AGUILERA FERNÁNDEZ, Concepción (Coor.). *Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad; Waves in paintings: from calm waters to stormy seas*. Madrid: Ministerio de Fomento; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2005.

AINAUD DE LASARTE, Joan *et al.* (Aut.). *Tesoros del arte español*. Exposición Universal de Sevilla, Pabellón Español del 20 de abril al 12 de octubre 1992. Madrid: Electa España, DL 1992.

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA (ORG.). *El port de València i el seu entorn urbà: el Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la història*. Drassanes de València, del 9 de desembre de 1997 al 4 de gener de 1998. Valencia: Ajuntament, 1997.

A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 14 de noviembre 2000 al 21 de enero 2001. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000.

ALCAIDE, José Luis *et al.* (Aut.). *Colección Pedro Masaveu: Pintores del siglo XIX*. Gijón, Centro Cultural Caja de Asturias, Palacio Revillagigedo, de julio a septiembre de 1998. Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, DL 1998.

ALDANA, Salvador *et al.* (Aut.). *Pintura española del siglo XVI al XIX: pintura española en el Museo San Pío V de Valencia*. Sapporo, Hokkaido Museum of Modern Art, del 5 de junio al 7 de julio 1991; Hakodate, Museum of Art, del 14 de julio al 18 de agosto 1991; Kumamoto, Museum of Fine Arts, del 29 de septiembre al 27 de agosto 1991. Hokkaido: Museo de Arte Moderno de Hokkaido; Kioto: Museo Municipal de Bellas Artes de Kioto, 1991.

A mares. Olladas oceánicas na arte contemporánea. Vigo, do 19 novembro de 2003 ao 18 de xaneiro de 2004. Alcabre: Museo do mar de Galicia, DL 2003.

ARIAS ANGLÉS, Enrique; Alicia NAVARRO GRANELL (Coor.). *Catálogo de la exposición Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español. Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Concejalía de Cultura, 1990.

- ARIAS ANGLÉS, Enrique; Wifredo RINCÓN (Coor.). *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del Siglo XIX. Premios de pintura*. Madrid, Centro Cultural del Conde Duque. Madrid: Ayuntamiento, 1998.
- AUGÉ, Jean-Louis; Fernando PÉREZ SÁNCHEZ (Aut.). *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*. Madrid, Fundación BBVA, del 8 de octubre al 1 de diciembre 2002; Bilbao, Fundación BBVA, del 18 de diciembre 2002 al 23 de febrero 2003. Madrid: Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA), DL 2002.
- Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine à Voile de 1650 à 1890*. Rouen, Musée des Beaux-Arts, juillet-octobre 1999. Arcueil: Anthèse, 1999.
- Aux couleurs de la mer*. Paris, Musée d'Orsay, du 6 novembre 1999 au 16 janvier 2000. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- AYUNTAMIENTO DE VALENCIA (ORG.). *75 años de pintura valenciana, 1901-1975*. Valencia, sala de exposiciones del Archivo Municipal, del 23 de diciembre al 17 de enero de 1976; Del 26 de febrero al 10 de marzo de 1976. Valencia, DL 1976.
- BANCO DE BILBAO (ORG.). *Pintores españoles de la luz*. Madrid, octubre - noviembre 1983. Bilbao: Banco de Bilbao, DL 1983.
- BARAÑANO, Kosme de (Com.). *La mar de arte. Art Galore*. Institut Valencià d'Art Modern, del 15 de noviembre 2005 al 8 de enero 2006. Valencia: IVAM, DL 2005.
- BARILLI, Renato *et al.* (Aut.). *Impressionismi in Europa: Non solo Francia*. Brescia, Palazzo Martinengo, dal 7 luglio al 25 novembre 2001. Milano: Skira, 2002.
- BELLI, Gabriella (Dir.). *Romanticismo: il nuovo sentimento della natura*. Milano: Electa, 1993.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando *et al.* (Aut.). *Cinco siglos de pintura valenciana: Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano, del octubre 1996 al diciembre 1996. Madrid: Fundación Central Hispano, DL 1996.
- *Cinc segles de pintura valenciana: Obres del Museu de Belles Arts de València*. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 15 de julio al 30 de septiembre 1997. València: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts; Madrid: Fundación Central Hispano, DL 1997.
- (Aut.). *Últimas adquisiciones*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 23 de junio al 12 de septiembre 1999. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, DL 1999.
- BIBLIOTHÈQUE MAZARINE (ORG.). *La Mer au XVIIe siècle vue à travers les collections de la bibliothèque Mazarine*. Paris, Bibliothèque Mazarine, 1979. Paris: Bibliothèque Mazarine, 1979.
- BICKNELL, Peter (Dir.). *Beauty, horror and immensity, picturesque landscape in Britain, 10-1850*. Cambridge, Fitzwilliam museum, 1981. Fitzwilliam museum, Cambridge (Org.). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1981.

- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (Dir.). *Del regionalismo al Modernismo en los fondos pictóricos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Altea, Casa de Cultura, del 18 de julio al 18 de agosto 1996; Castellón, Diputación, del 5 al 26 de septiembre 1996; Alicante, Lonja del Pescado, del 21 de octubre al 11 de noviembre 1996. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1996.
- BONET SOLVES, Victoria Eugenia (Aut.). *La aplicación del genio: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. València, Museo del Siglo XIX, del 6 de julio al 5 de septiembre 2004. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 2004.
- Bords de mer, impressionnistes et paysagistes du musée du Havre*. Musée des beaux-arts de Valenciennes, du 26 mars au 28 juin 1998. Valenciennes: Musée des beaux-arts, 1998.
- Boudin, Peintures, aquarelles, dessins*. Honfleur, Musée Eugène Boudin du 4 août au 15 octobre 1968. Honfleur: Imp. Marie, 1968.
- BROWN, Jonathan; John ELLIOTT (Dir.). *The sale of the century: artistic relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*. Museo del Prado, March 15 - June 2, 2002. New Haven; London: Yale University Press; Madrid: Museo Nacional del Prado, cop. 2002.
- BURNARD, Chrystèle (Dir.). *Le paysage et la question du sublime*. Musée de Valence, du 1er octobre au 30 novembre 1997. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: ARAC, 1997.
- CABRERA, Mercedes (Aut.). *Regeneración y Reforma: España a comienzos del siglo XX*. Madrid, Sala Fundación BBVA, de enero a marzo de 2002; Bilbao, Sala Fundación BBVA, de abril a mayo de 2002. Madrid: Dirección General de las Bellas Artes y Bienes Culturales; Fundación BBVA, DL 2002.
- CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA (ORG.). *Carlos de Haes: un maestro del paisaje del siglo XIX*. Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza del 28 de mayo al 28 de junio de 1996. Zaragoza: Ibercaja, Obra Cultural, 1996.
- *El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX)*. Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, del 10 de marzo al 30 de abril de 1988. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, DL 1988.
- CAJA DE AHORROS DE VALENCIA, CASTELLÓN Y ALICANTE. OBRA SOCIAL Y CULTURAL (ORG.). *Cecilio Plá*. Valencia: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993.
- CALVO SERRALLER, Francisco (Com.). *Sorolla - Zuloaga*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 8 de abril al 28 de junio de 1998. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998.
- CAMPS MIRÓ, Teresa (Dir.). *La luz del Mediterráneo: Del naturalismo al noucentisme*. Barcelona, Espacio para el Arte, del 12 de noviembre 2002 al 2 de enero 2003. Barcelona: Caja Madrid. Obra Social, DL 2002.
- Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta Tello, 1876.
- Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*. Madrid: Tipografía Estereotipia Perojo, 1878.

Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*. Madrid: Celestino Apaolaza impresor, 1897.

Catálogo de la *Exposición General de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta y Fundición de los hijos de J. A. García, 1899.

Catálogo de la *Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893.

Catálogo de la *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Madrid, 1892.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1860.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid: Imprenta de Manuel Galianao, 1862.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid: Imprenta del colegio de sordomudos y de ciegos, 1867.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1881.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1882.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1883.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid: s.n., Impr. y fund. de Manuel Tello, 1884.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*. Madrid: s.n., Est. tip. de El Correo, 1887.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1890.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1892.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1895.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899*. Madrid: s.n., Antigua Imprenta Universal, 1899.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1901.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1904a.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1904*. Madrid: Mateu, 1904b.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid: Tipografía y fotograbado imprenta alemana, 1906.

Catálogo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1922*. Madrid: Mateu, 1922.

Catálogo de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1910.

Catálogo de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1917, Nr. 80-81.

- Catálogo de la *Exposición Provincial de Bellas Artes*. Alicante, 1860.
- Catálogo de la *Exposición Provincial de Bellas Artes*. Sección de pintura y escultura. Alicante, 1903.
- Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes*. Valencia, 1879.
- Catálogo de la *Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes, Valencia, año 1883*. Valencia: Imp. Casa de Beneficencia, 1883.
- Catálogo de la *Exposición Universal de Barcelona de 1888*. s.l.: Imp. de los Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1888.
- Catálogo de la *Exposición Universal de Chicago*. Madrid, 1867.
- Catálogo del *Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid*. Madrid, 1920, Nr. 165-173.
- Catálogo del *Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid*. Madrid, 1921, Nr. 73-74.
- Catálogo del *Salón de otoño de la asociación de pintores y escultores de Madrid*. Madrid, 1922, Nr. 70-73.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Angel (Dir.). *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga*. Valencia: Ajuntament de València, DL 2000.
- (Aut.). *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla : centenario de un homenaje*. Museo del Siglo XIX, del 20 de junio al 3 de septiembre 2000. València: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, DL 2000.
- CATALÁN MARTÍ, José Ignacio (Aut.). *Pintura valenciana de los siglos XIX y XX: Adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Valencia, 1999-2001*. Alicante, Museo de Bellas Artes de Alicante. Palacio Gravina, del 13 de mayo al 30 de junio 2002. Valencia: Subsecretaría de Promoción Cultural, DL 2002.
- CCIM (Ed.). *Les Ports de France vus par les peintres de la marine*. Marseille. Palais de la Bourse. 1979. Marseille: CCIM, 1979.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Aut.). *De Goya al cambio de siglo (1800-1920): Pintura española y europea en la Colección Ibercaja*. A Coruña, Museo de Bellas Artes da Coruña, del 5 de octubre al 6 de noviembre 2001. Zaragoza: Ibercaja, DL 2001.
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE OBRAS PÚBLICAS Y URBANAS (ORG.). *La imagen del agua*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urba, 1997.
- CENTRO NACIONAL DE EXPOSICIONES Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA (ORG.). *Catálogo de la exposición Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid, Palacio de Velázquez. Bilbao. Museo de Bellas Artes, 1993 1994. Madrid: Ministerio de Cultura, DL 1993.
- CENTRO NACIONAL DE EXPOSICIONES Y PROMOCION ARTISTICA; AMBIT SERVICIOS EDITORIALES (ORG.). *Centro y periferia en la Modernización de la Pintura Española 1880-1918*. Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994. Madrid: CNE (Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística); Barcelona: Ambit Servicios Editoriales, 1993.

- CLAIR, Jean (Dir.). *Cosmos : du romantisme à l'avant-garde*. Pavillon Jean-Noël Desmarais, du 17 juin au 17 octobre 1999; Barcelona, Centre de cultura contemporània de Barcelona, du 23 novembre 1999 au 20 février 2000. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Paris: Gallimard, 1999.
- *Cosmos: da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer: l'arte alla scoperta dell'infinito*. Venezia, 2000. Milano: Bompiani, 2000.
- CMYMEK, Götz (Aut.). *Landschaften von Joaquín Sorolla (1863-1923) : Unter Spaniens Sonne*. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, 19/10/2002 - 05/01/2003. Köln: Wallraf-Richartz-Museum; Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002.
- Colección pictórica de la Excmo. Diputación Provincial de Alicante: selección y últimas adquisiciones de pintores alicantinos de los siglos XVI al XIX*. Alicante, Palacio Gravina, julio-agosto 1997. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1997.
- COMMISSARIAT GÉNÉRAL (ORG.). *Catalogue officiel de l'exposition Universelle de 1878 à Paris*. Sections étrangères, Grande-Bretagne et Irlande, colonies anglaises, Norvège, Japon, Espagne, états-Unis, Suède, Chine, Russie. Vol. IV, Paris: Impr. Nationale, 1878.
- COMMISSION IMPÉRIALE (ORG.). *Catalogue de la Exposition universelle de 1867 à Paris*. Paris: E. Dentu, 1867.
- CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA, MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA (ORG.). *Eliseo Meifrén i Roig: 1857-1940*. Valencia, Museo del siglo XIX, del 27 de diciembre de 2000 al 18 de febrero de 2001. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2000.
- CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA (ORG.). *Mare Nostrum: visions de la mediterrània en pintors valencians de finals de segle XIX i principis del XX*. Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 20 de juliol al 5 de setembre. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999.
- CORBIN, Alain; Richard D'HÉLÈNE (Dirs.). *La mer, terreur et fascination*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, site François-Mitterrand, du 13 octobre 2004 au 16 janvier 2005; Quartz de Brest, du 3 mai au 13 juillet 2005. Paris: Bibliothèque Nationale; Seuil, 2004.
- CRESPO LARRAZABAL, Manuel (Aut.). *Sorolla y sus contemporáneos: Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Valencia, Centre Cultural Bancaixa, del 26 de septiembre al 9 de noviembre 2005. València: Bancaixa, DL 2005.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (Aut.). *La exaltación de las artes : Colección Santander Central Hispano*. Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, del 10 de junio al 20 de julio 2003. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, DL 2003.
- CZYMEK, Götz; Anke REPP-ECKERT; Ute FENDEL (Coms.). *Landschaft im Licht: impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika, 1860-1910*. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 6. April bis 1. Juli 1990; Zürich, Kunsthaus, 3. August bis 21. Oktober 1990. Köln: Das Museum; Zürich: Das Kunsthaus, 1990.

- DEL MAR BOROBIA, María (Com.). *Sorolla y la Hispanic Society: Una visión de la España de entresiglos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 4 de noviembre de 1998 al 17 de enero de 1999; Valencia, Museu de Belles Arts, del 10 de febrero al 9 de mayo de 1999. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1998.
- De París a la Costa Azul: el triunfo del color*. Sevilla, Sala San Hermenegildo, del 22 de abril al 30 de mayo de 2004; Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas-Cajasur, del 7 de julio al 11 de junio de 2004. Córdoba: Cajasur, DL 2004.
- DIEGO, Emilio de (Dir.). *España entre dos siglos: En torno al 98*. Zaragoza, Museo Camón Aznar, del 4 de junio al 24 de julio 1998. Zaragoza: Ibercaja, 1998.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE PONTEVEDRA (ORG.). *Méndez Núñez y la campaña del Pacífico (1865-1866) en los fondos del Museo Naval*. Diputación de Pontevedra, del 12 al 24 de octubre de 1993. Pontevedra: Diputación.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GUIPÚZCOA (ORG.). *El Mar en la Pintura Española*. San Sebastián, Museo de San Telmo, septiembre-octubre 1972. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1972.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA, INSTITUCIÓN ALFONSO EL MAGNÁNIMO (ORG.). *Vicente Blasco Ibáñez: la aventura del triunfo, 1867-1928*. Tinglado 2 Puerto de Valencia, del 27 de junio al 30 de septiembre 1986. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, DL 1986.
- Eliseo Meifrén i Roig, 1857-1940: Museo del Siglo XX*. Valencia del 27 de diciembre de 2000 al 18 de febrero de 2001. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General d'Educació Cultural i Patrimoni Artístic, 2000.
- El mar en la pintura española*. Guipúzcoa, Museo de San Telmo, septiembre - octubre 1972. San Sebastián: Excma. diputación de Guipúzcoa, 1972.
- Éloge de la navigation hollandaise au XVIIe siècle : tableaux, dessins et gravures de la mer et de ses rivages dans la collection Frits Lugt*. Paris, Institut Néerlandais, du 3 novembre au 17 décembre 1989. Paris: Fondation Custodia, 1989.
- ENCISO, Luis Miguel (Com.). *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Exposición Mundial de Lisboa 1998. Pabellón de España, del 21 de mayo al 25 julio de 1998. Madrid: Sociedad Estatal Lisboa '98, 1998.
- Ensayo de bibliografía marítima española*. Exposición Nacional del Libro del Mar, Barcelona, abril de 1943. Barcelona: s.n., 1943.
- ESCOLA MUNICIPAL DE DIBUIX I PINTURA DE CIUTADELLA (ORG.). *La mar i Menorca: la pintura a Menorca del segle XVIII a l'actualitat*. Ciutadella, Sala Municipal d'Exposicions El Roser, del 16 de juliol al 22 d'agost 1993. Ciutadella: Ajuntament, DL 1993.
- ESCRIVÁ, J. Ramón (Aut.). *Ignacio Pinazo*. Gijón, Museo Nicanor Piñole, del 5 de abril al 13 de mayo 2001; Estella, Museo Gustavo de Maeztu, del 18 de mayo al 1 de julio 2001; Priego de Córdoba, Museo del Paisaje Español Contemporáneo, del 10 de julio al 2 de septiembre 2001. València: Conselleria de Cultura i Educació, DL 2001.

- ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (ORG.). *Catálogo homenaje a Don Pedro Ferrer Calatayud*. Valencia, Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, 22 de enero de 1941. Valencia, 1941.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián (Aut.). *Catálogo de la exposición Siglo y medio de pintura alicantina*. Alicante, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, del 5 al 30 de noviembre 1973. Alacant: Caja de Ahorros del Sudeste de España, DL 1973.
- *Acuarelas de pintores alicantinos del siglo XIX*. Alicante, Museo Bellas Artes Gravina, julio-agosto 2003. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, DL 2003.
- (Aut.). *Pintores de Alcoy: de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia del 9 de maio al 18 de junio 2000. Valencia: Autoridad Portuaria, DL 2000.
- EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES 1864 (ORG.). *Relación de artistas que han obtenido premios y menciones honoríficas*. Madrid: Imprenta Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1865.
- Exposición Regional Valenciana, ano 1909, Sección de arte retrospectiva*. s.l.: Tip. moderna, s.d..
- Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la seccion espanola*. Paris: Ch. Lahure, 1867.
- Exposición Universal de Paris en 1878. Catálogo de la exposicion de antropologia y ethnografia*. Madrid: Impr. de M. Minuesa de los Rios, 1878.
- Exposición Universal de Paris de 1900. Catálogo de los espositores de Espana publicado por la comision ejecutiva de la comision general espanola*. Madrid: R. Rojas, 1900.
- Exposición Haes*. Mayo 1899. Madrid: s.n., Fortanet Impresor, 1899.
- Exposición Universal de Barcelona: libro del centenario: 1888-1988*. Barcelona: L'Avenç, 1988.
- Exposición antológica de los maestros Pedro Ferrer Calatayud y Adolfo Ferrer Amblar*. Valencia, Museo de la Ciudad del 27 de junio al 31 de agosto de 1991. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1991.
- Exposition de Peinture : Goya et Art Espagnol Moderne : Catalogue officiel*. Bordeaux, Musée de l'Hôtel de Ville, juin-juliet 1919. Bordeaux: Ville de Bordeaux, 1919.
- EXPOSITION INTERNATIONALE (ORG.). *Catálogo de la sección espanola en la Exposición universal de París de 1889*. París, 1889a.
- *Catálogo de la sección espanola (segunda serie) en la exposición internacional de pintura, escultura, dibujo y grabado de la exposición internacional de Barcelona, 1929*. Barcelona: Herma A. G., s.d.b.
- FERNÁNDEZ, Arantza (Aut.). *Paisajes de un siglo*. Pamplona, Sala de Armas. Ciudadela, del semptiembre al octubre 1997. Pamplona (Iruña): Ayuntamiento de Pamplona, DL 1997.
- FONDATION CARTIER (ORG.). *Azur*. Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 28 mai au 12 septembre 1993. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier, 1993.

- FONTBONA, Francesc (Aut.). *Pintores catalanes y valencianos: Colección Banco Hispano Americano*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, del 23 de noviembre 1989 al 7 de enero 1990. Madrid: Fundación Banco Hispano Americano, DL 1989.
- (Aut.). *Del Romanticismo al Novecentismo: Cien años de pintura española en la Colección Santander Central Hispano*. Vitoria, Sala América, del 30 de maio al 21 de julio 2002. Vitoria: Diputación Foral de Álava, DL 2002.
- FOURNET, Claude; Martine FRÉSIA (Eds.). *Paysages et imageries du sentiment romantique, un autre monde*. Anciens Thermes d'Evian, du 1er juin au 31 août 2003. Evian: Réunion des Musées Nationaux, 2003.
- FUNDACIÓN KUTXA - CAJA GIPUZKOA (ORG.). *Sorolla en Gipuzkoa*. San Sebastián, Sala de Exposiciones de Kutxa - Caja Gipuzkoa, 1992. Donostia, San Sebastián: Caja Gipuzkoa, Fundación Kutxa, 1992.
- FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO (ORG.). *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993.
- FUNDACIÓN BANCO EXTERIOR (ORG.). *Pintura orientalista española, 1830-1930*. 8 junio - 22 julio 1988. Madrid: Fundación Banco Exterior, DL 1988.
- GALERÍA GREGORIO MILLAS (ORG.). *Surrealismo y el mar: mail art*. Zaragoza, Galería Gregorio Millas, I Exposición Internacional de Mail-Art, mayo y junio de 1994. Zaragoza: Centro de Archivos Pictóricos en Aragón, DL 1994.
- GALLEGO, Julián (Aut.). *Antoni Muñoz Degraín, València 1840 - Málaga 1924*. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 2 de abril al 19 de mayo 1996. València: Direcció General de Museus i Belles Arts, DL 1996.
- GALLINI, Brigitte; Toshio YAMANASHI; Noriko TSUTATAN (Dir.). *Eau, mythe et symbole dans la peinture occidentale*. Shimane, Art Museum, du 6 mars au 9 mai 1999; Kamakura, Musée d'Art Moderne, du 22 mai au 27 juin 1999. Tokyo: Shimbun, 1999.
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón (Aut.). *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840 - Málaga 1924*. Valencia, Museo San Pío V, abril - mayo 1996. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, DL 1996.
- *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degrain*. El Cairo, Galería Horizon One, Museo "Mahmoud Khalil y Sra." septiembre de 2000. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1999a.
- *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degrain*. Amman (Jordania), The Jordan National Gallery of Fine Arts, del 20 de enero al 21 de febrero 2000. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1999b.
- *Antonio Muñoz Degraín*. Pamplona, Centro de Cultura Castillo de Maya, del 19 de abril al 27 de mayo 2001. Pamplona: Caja Navarra, DL 2001.
- GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente (Com.). *Los Pinazo (1849 - 1916): Cien años de expresión artística*. Puerto Autónomo de Valencia, Edificio del Reloj, de diciembre de 1990 al enero de 1991. Valencia: Puerto Autónomo, 1990.

- GAVARA PRIOR, Joan J. (Aut.). *El llegat Muñoz Degraín: les colleccions del Centre del Carme*. Valencia, Centre del Carme, del 25 de enero al 17 de abril 2005; Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, del 14 de junio al 4 de septiembre 2005. València: Generalitat Valenciana, DL 2005.
- GEORGEL, Pierre; Danielle MOLINARI (Coms.). *“Cet immense rêve de l’océan” : paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo*. Paris, Maison de Victor Hugo, du 2 décembre 2005 au 5 mars 2006. Paris: Somogy, 2006.
- GILTAIJ, Jeroen; Jan KELCH (Dir.). *Herren der Meer, Meister der Kunst: das holländische Seebild im 17. Jahrhundert: [Ausstellung]*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen; Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, cop. 1996.
- GINEX, Giovanna; Sergio REBORA (Dir.). *Scoperta del mare: pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*. Genova, 1999. Milano: Mazzotta, 1999.
- GIUBILEI, Maria Flora (Ed.). *La pittura di paesaggio in Liguria tra Otto e Novecento: collezionismo pubblico e privato nelle raccolte della Galleria d’arte moderna di Genova*. Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, dal 12 settembre al 29 novembre 1992. Genova: Costa & Nolan, ca 1990.
- GOLDIN, Marco (Ed.). *L’Oro e l’Azzurro: i colori del Sud da Cézanne a Bonnard*. Conegliano: Linea d’Ombra Libri, 2003.
- GONZÁLEZ-ALLER, José Ignacio (Dir.). *Carlos V: La náutica y la navegación*. Pontevedra, Museo de Pontevedra “Edificio Sarmiento”, del 28 de septiembre al 17 de diciembre 2000. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, DL 2000.
- GOYENS DE HEUSCH, Serge (Ed.). *L’impressionisme et le fauvisme en Belgique*. Exposition tenu au Musée d’Ixelles, 1990. Ludion: Musée d’Ixelles, 1990.
- GRACIA BENEYTO, Carmen (Dir.). *Mirando una época: la pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*. Valencia, Palau Scala, abril-junio 1991. València: Diputació de València, 1991.
- *La imagen del pensamiento: el paisaje en Ignacio Pinazo*. Valencia: Fundación Bancaja, 2001.
- *La imatge del pensament: El paisatge en Ignacio Pinazo*. València, Centre Cultural Bancaixa, 2001. València: Bancaixa. Obra Social, DL 2001.
- GUTIÉRREZ LLORET, Ana (Aut.). *Eclecticismo y modernismo en Alicante, 1850-1917*. Alicante, CAM. Caja de Ahorros del Mediterráneo, de mayo de 1999 a febrero de 2000. Alicante: CAM. Caja de Ahorros del Mediterráneo: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, DL 1999.
- HAPKEMEYER, Andrea (Ed.). *The perception of horizontal*. Ausstellung 17.09.2005 - 08/01/2006, Museion, Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst Bozen / Museo d’arte moderna e contemporanea di Bolzano. Köln: König, 2005.
- HAUDIQUET, Annette (Dir.). *Vagues : autour des paysages de mer de Gustave Courbet*. Le Havre, Musée Malraux, du 13 mars au 6 juin 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004.

- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (Aut.). *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*. Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG), mayo-junio de 2002. Alicante: Diputación Provincial, 2002.
- *Colección pictórica de la Excma. Diputación de Provincial de Alicante: Selección y últimas adquisiciones de pintores alicantinos en los siglos XVI al XIX*. Alicante, Palau Gravina, de junio a julio de 1997. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, DL 1997.
- (Aut.). *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919): Exposición antológica*. Valencia, ala de Exposiciones del Edificio del Reloj, Puerto de Valencia del 4 de marzo al 13 de abril 2003. Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, DL 2003.
- HOFMANN, Werner (Dir.). *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*. Exposición organizada por Museo del Prado et al.. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Homenaje al pintor Andrés Boforn Aragonés, 1877-1943*. Alicante, del 24 de febrero al 12 de marzo de 1986. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, DL 1985.
- IBÁÑEZ ABELLÁN, R. (Ed.). Catálogo crítico explicativo de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid: Fernando Baena y Romero, Tip. de M. P. Montoya y Compañía, 1881.
- IGLESIAS, M^a Carmen (Aut.). *España fin de siglo, 1898*. Madrid, Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura (antiguo MEAC), del 13 de enero al 29 de marzo 1998; Barcelona, Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, del 20 de mayo al 26 de julio 1998. Barcelona: Fundació “La Caixa”, DL 1998.
- IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ (ORG.). *Un segle de pintura valenciana, 1880-1980: intuïcions i propostes*. València, IVAM Centre Julio González, del 20 maig al 10 juliol 1994. València: IVAM Centre Julio González, 1994.
- IVES, Colta Feller (Com.). *The great wave: the influence of japanese woodcuts on french prints*. New York, Metropolitan Museum of Art, ?. New York, 1974.
- JIMÉNEZ, José; Ian WARRELL (Auts.). *Turner y el mar: acuarelas de la Tate*. Madrid, Fundación Juan March, del 20 de septiembre de 2002 al 19 de enero de 2003. Madrid: Fundación Juan March, 2002.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (Com.). *Joaquín Sorolla*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 23 noviembre 1995 al 28 enero 1996. Madrid: Fondo Cultural Mapfre Vida, DL 1995.
- Joaquín Sorolla Bastida a Xàbia*. Xàbia, Espai d'Art A. Lambert, del 17 de juliol al 30 d'agost de 1998. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, DL 1998.
- KAYSER, Christine (Dir.). *Peindre le ciel : de Turner à Monet*. Marly-le-Roi Louveciennes, Musée-promenade, du 8 avril au 9 juillet 1995. Paris: L'Inventaire ; Musée-promenade de Marly-le-Roi-Louveciennes, 1995.
- KEYES, George S. (Com.). *Mirror of empire: Dutch marine art of the seventeenth century*. Minneapolis, Institute of Arts, 23 September to 31 December 1990; Toledo, Museum of Art, 27 January to 21 April 1991; Los Angeles, County Museum of Art, 23 May to 11 August 1991. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- KUNZ, Stephan; Johannes STÜCKELBERGER; Beat WISMER (Eds.). *Wolkenbilder: die Erfindung des Himmels*. Aarau, Aargauer Kunsthaus, du 27 février au 8 mai 2005. Aarau: Aargauer Kunsthaus; München: Hirmer Verlag, 2005.
- La mer vue par les peintres de Courbet à nos jours*. Calais, Musée des Beaux-Arts et de la dentelle, 1960. Calais: Musée des Beaux-Arts et de la dentelle, 1960.
- La Mer vue par les peintres de Jongkind à nos jours*. Musée de Saint-Brieuc, du 6 au 28 septembre 1952; Hôtel de Ville de Rennes, du 3 au 26 octobre 1952. Rennes: Impr. Réunies, 1952.
- LANGHE, Marit (Dir.). *Da Dahl a Munch: romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*. Ferrara, 2001-2002. Ferrara: Ferrara Arte, 2001.
- Le sentiment de la nature dans l'art occidental*. Tokyo, Musée Tobu, du 21 février au 21 mars 1993; Himeji, Musée Municipal d'Art, du 3 avril au 5 mai 1993; Ibaraki, Musée d'Art Moderne, du 22 mai au 20 juin 1993. Tokyo: Shimbun, 1993.
- Le sentiment de la montagne*. Musée de Grenoble, du 1er mars au 1er juin 1998; Turin, Palazzo Bricherasio, du 1er juillet au 15 octobre 1998. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Grenoble: Glénat : Musée de Grenoble, 1998.
- Les peintres de la mer, Première moitié du XIXe*. Musée des Beaux-Arts du Havre, du 19 mai au 18 juin 1973. Le Havre: Musée des Beaux-Arts, 1973.
- L'imaginaire marin, en Occident, du XVIIe au XXe siècle*. Brest, Quartz, Université occidentale de Bretagne, du 5 au 17 juillet 2000. Plouzane, Géolittomer-Brest: Institut universitaire européen de la mer, Impr. Cloître, ca 2000, L'exposition a été réalisée en complément du colloque international "Patrimoine maritime 2000 sur les façades de l'Union européenne".
- LLORENS SERRA, Thomás (Com.). *Sargent - Sorolla*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 3 octubre 06 al 7 enero 2007; Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais, del 14 febrero al 13 mayo 2007. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2006.
- *Del vedutismo a las primeras vanguardias : Obras maestras de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, del 5 de mayo al 13 de julio 1997. Bilbao: Museo de Bellas Artes, DL 1997.
- LOCHNAN, Katharine (Dir.). *Turner, Whistler, Monet*. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, du 11 octobre 2004 au 17 janvier 2005. Paris: Réunion des Musées Nationaux; London: Tate Publishing, 2004.
- (Dir.). *Constable, le choix de Lucian Freud*. Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, du 7 octobre 2002 au 13 janvier 2003. Réunion des Musées Nationaux et le British Council (Org.). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- LOGIOU, Laurent (Dir.). *Vagues : hommages et digressions*. Le Havre, Musée Malraux, du 26 juin au 27 septembre 2004. Le Havre: Musée Malraux; Paris: Somogy, 2004.
- Los pintores valencianos en las escuelas de Roma y Paris 1870-1900*. Valencia, Palacio de la Scala, mayo-junio 1990. Bilbao: Banco Bilbao Vizcaya, 1990.

- LOSADA ARANGUREN, José M^a (Com.). *Ignacio Pinazo (1849 - 1916)*. Madrid, Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, mayo-junio 1981; Valencia, julio 1981. Madrid; Valencia: Ministerio de Cultura, 1981.
- Lumière du Nord, les débuts de la peinture de plein air au Danemark et en Allemagne du Nord*. Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 15 octobre 1999 - 2 janvier 2000; Hambourg, Kunsthalle, 26 janvier - 26 mars 2000; Copenhague, Thorvaldsens Museum, 19 avril - 18 juin 2000. Ottawa: Musée des Beaux-Arts du Canada; New Haven: Yale university Press, 1999.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, (Com.), José Manuel; Carmen MARTÍN VELÁZQUEZ; Segundo SAAVEDRA REY (Coords.). *O Espello do mar: en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Vigo, Museo do mar de Galicia del 30 de julio al 19 de octubre de 2003. Vigo: Museo do mar de Galicia, DL 2003.
- Marines côte à côte*. Ostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, du 6 avril au 28 septembre 2003. Ostende: PMMK, 2003.
- MARTÍNEZ ANDRÉS, Felisa; Lucía GONZÁLEZ MENÉNDEZ (Dir.). *Colección Pedro Masaveu: obras de Enrique Martínez-Cubells (1874-1947)*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, noviembre-diciembre 2002. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002.
- MARTÍNEZ ANDRÉS, Felisa; Javier TUSELL; Lucía GONZÁLEZ MENÉNDEZ (Ed.). *Enrique Martínez Cubells*. Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, del 27 de enero al 22 de marzo de 2003. Zaragoza: Obra Social y Cultural de Ibercaja, 2003.
- MARTÍNEZ SIESO, José Joaquín (Aut.). *El mar en las colecciones de Cantabria*. Cantabria, Sala de Exposiciones de la Universidad del 23 de octubre al 2 de noviembre de 1997. Santander: Consejería de Ganadería, Agricultura y Pesca, 1997.
- Méditerranée : De Courbet à Matisse*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais du 19 septembre 2000 au 22 janvier 2001. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- MESURET, Robert (Aut.). *De Bellotti à Wallaert, les peintres de marine à Toulouse*. Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1957. Toulouse: Musée Paul-Dupuy, 1957.
- MONREAL Y TEJADA, L. (Aut.). *Catálogo de la Exposición Homenaje a José Navarro (1867-1923)*. Sala Barcino (Org.). Barcelona, 1947.
- MUSÉE DE L'ANCIEN HAVRE (ORG.). *Catastrophes maritimes*. Le Havre: Musée de l'Ancien Havre, 1990.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA (OTTAWA); HAMBURGER KUNSTHALLE; THORVALDSENS MUSEUM (COPENHAGUE) (ORG.). *Baltic light, early open-air painting in Denmark and North Germany*. Ottawa, National Gallery of Canada, 15 October 1999 - 2 January 2000; Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 26 January - 26 March 2000; Copenhagen, Thorvaldsens Museum, 19 April - 18 June 2000. New Haven: Yale university Press; Ottawa: National Gallery of Canada, 1999.
- MUSÉE MAREY ET DES BEAUX-ARTS DE BEAUNE (ORG.). *La passion du mouvement au XIXe siècle : hommage à E. J. Marey*. Beaune, Chapelle de l'Oratoire, du 1er juin au 1er septembre 1991. Beaune: Musée Marey, 1991.

- MUSÉES DE MARSEILLE (ORG.). *Le règne du bleu. Sublime Indigo*. Marseille, Centre de la Vieille Charité, du 22 mars au 31 mai 1987. Marseille: Musées de Marseille; Fribourg: Office du livre, 1987.
- MUSEO DO MAR DE GALICIA (ORG.). *A mares o Espello do mar*. Vigo, Museo do Mar de Galicia, del 30 de julio al 19 de octubre de 2003. Alcobre (Pontevedra): Museo do Mar de Galicia, 2003.
- MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA (ORG.). *Catálogo de las obras que han ingresado en el Museo desde la liberación de la ciudad hasta 31 de diciembre de 1940*. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 18 al 28 de febrero 1941. Valencia: s.n., Imp. F. Doménech, 1941.
- MUSEO DEL PRADO; AUTORIDAD PORTUARIA DE VALENCIA (ORG.). *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Puerto de Valencia, Edificio del Reloj, del 26 de noviembre de 1997 al 25 de enero de 1998 [i.e. 1998]. Madrid: Museo del Prado; Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 1997.
- MUSÉE DE LA MARINE DE PARIS (ORG.). *Vieille marine*. Paris, Musée de la marine, juin 1947. Paris: Musée de la Marine, 1947.
- MUSÉE DU PETIT PALAIS DE PARIS (ORG.). *Trois millénaires d'art et de marine*. Paris, Petit Palais, du 4 mars au 2 mai. Paris: Marine Nationale et Ville de Paris, 1965.
- MUSÉE EUGÈNE BOUDIN (ORG.). *Charles Mozin : 1806 - 1862*. Musée de Trouville, du 28 mai au 1er août 1988; Musée Eugène Boudin, Honfleur, du 6 août au 3 octobre 1988. Honfleur: Musée Eugène Boudin, 1988.
- NASJONALGALLERIET (OSLO) (ORG.). *One hundred years of Norwegian painting: with illustrations from selected masterpieces in the National gallery*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1980.
- Obras de Rafael Monleón*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1968.
- Orages désirés ou le Paroxysme dans la traduction de la nature*. Marcq-en-Baroeil, Fondation Septentrion, du 3 mars au 3 juin 1984. Marcq-en-Baroeil: Fondation Septentrion, 1984.
- PAPETTI, Stefano (Dir.). *Un mare di pittura: vedute adriatiche tra Otto e Novecento*. Civitanova Marche Alta, dal 1 luglio al 7 ottobre 2001. Milano: Motta, 2001.
- PATIN, Sylvie; John SILLEVIS; Götz CZYMMEK (Coms.). *Jongkind 1819-1891*. La Haye, Gemeentemuseum de 11 octobre 2003 au 17 janvier 2004; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud du 6 février au 8 mai 2004; Paris, Musée d'Orsay du 1er juin au 5 septembre 2004. Paris: Réunion des Musées Nationaux, DL 2004.
- PEEL, Edmund (Aut.). *Joaquín Sorolla y Bastida*. Valencia, Instituto valenciano de arte moderno, San Diego, Museum of Art, 1988. Institut Valencià d'Art Modern - Centre Julio González; San Diego Museum of Art (Org.). Barcelona: Polígrafa, 1990.
- Pintores valencianos de los siglos XIX y XX en la Colección del Grupo Banco Hispano Americano*. Valencia, Palau de la Musica, del 29 de octubre al 8 de diciembre de 1987. Madrid: Banco Hispano Americano, DL 1987.
- PUENTE, Joaquín de la (Dir.). *Catálogo de la exposición Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826-1898). Oleos, dibujos y grabados*. Madrid; Toledo, 1971.

- (Aut.). *Pintura espanhola do século XIX*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, de junio a julio de 1974. s.l.: s.n., 1974.
- *Catálogo de la exposición Pintura española del siglo XIX. De Goya a Picasso*. Moscú; Leningrado, 1987.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (Com.). *Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo*. Valencia, IVAM, del 12 de junio al 24 de septiembre 2006. Generalitat Valenciana (Org.). Valencia: IVAM, 2006.
- *Tipos y paisajes, 1890-1930*. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 3 de diciembre 1998 al 17 de enero 1999. València: Direcció General de Promoció Cultural, DL 1998.
- *Catálogo de la Exposición El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): Preciosismo y Simbolismo*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 19 de diciembre 2000 al 4 de febrero 2001. Valencia: Autoridad Portuaria, DL 2000.
- *Catálogo de la Exposición Preciosismo y Simbolismo: Pintura valenciana (1868-1940)*. A Coruña, Museo de Belas Artes, de febrero a abril de 2001. A Coruña: Museo de Belas Artes, DL 2001.
- ; ALCAIDE, José Luis (Aut.). *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*. València: Aldeasa, 2001.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (Aut.). *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, DL 2005.
- ; PLÁCIDO, Juan de (Auts.). *Sorolla en las colecciones valencianas*. València, Museu de Belles Arts, 3 de març - 20 d'abril de 1997. València Museu Sant Pius V (Org.). Valencia: Museo de Bellas Artes, 1996.
- *Los Sorolla de Valencia*. México, Museo Nacional de San Carlos, 1996. Valencia: Generalitat Valenciana, DL 1996.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (Aut.). *Colección Pedro Masaveu: cincuenta obras*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, de mayo a junio de 1995. Oviedo: Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias, DL 1995.
- PÉTRY, Claude (Aut.). *De Fortuny à Picasso : trente ans de peinture espagnole 1874-1906*. Agen, Musée des Beaux-Arts, du 5 novembre 1994 au 19 février 1995; Nancy, Musée des Beaux-Arts, du 13 mars au 27 juin 1995; Castres, Musée Goya, du 4 juillet au 3 septembre 1995. Paris: Réunion des Musées Nationaux, DL 1984.
- QUESADA, Luís (Aut.). *Los pintores valencianos en las escuelas de Roma y París, 1870-1900*. Valencia: Banco Bilbao-Vizcaya, 1990.
- ; ARIAS ANGLÉS, Enrique (Coms.). *Imágenes de un coloso: el mar en la pintura española*. Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística (Org.). Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, DL 1993.
- REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS (ORG.). *Catálogo de la Exposición de Pedro Ferrer Calatayud*. Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, mayo de 1945. Valencia, 1945.

- REQUENA VITALES, E. (Aut.). *Catálogo de la Exposición Cecilio Pla*. Valencia: Bancaixa, 1993.
- RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, VILLE DE NANTES, RÉGION DES PAYS DE LA LOIRE, RÉGION ÉMILIE-ROMAGNE ET VILLE DE PLAISANCE (ORG.). *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*. Nantes, Musée des Beaux-Arts, du 4 décembre 1995 au 17 mars 1996; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 16 avril au 15 juillet 1996; Plaisance, Palazzo gotico, du 6 septembre au 17 novembre 1996. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Nantes: Musée des Beaux-Arts, 1995.
- REYERO, Carlos (Aut.). *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo: Obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*. Valencia, Museo de Bellas Artes, del 25 de enero al 28 de febrero 1993. Madrid: Dirección General de Cooperación Cultural, DL 1993.
- RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos (Com.). *Pintura española de la era industrial 1800-1900*. Fundación Arte y Tecnología, Sala de Exposiciones Temporales, del 12 de mayo al 25 de julio de 1998. Madrid, 1998.
- (Aut.). *Pintura española de la era industrial, 1800-1900*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, DL 1998.
- SALA DE ARTE HOYO (ORG.). *Exposición homenaje a Pedro Ferrer Calatayud*. Valencia, Sala de Arte Hoyo, del 19 al 31 de diciembre de 1970. Valencia, 1970.
- SALA PRAT (ORG.). *Catálogo de la exposición de Pedro Ferrer Calatayud*. Valencia, Sala Prat, del 30 de enero al 12 de febrero de 1943. Valencia, 1943.
- SALA RODILLA (ORG.). *Exposición Pedro Ferrer Calatayud*. Valencia, Sala Rodilla, diciembre 1947. Valencia, 1947.
- SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Florencio de (Com.). *Sorolla: Pequeño formato: Fondos del Museo Sorolla*. Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 21 de marzo al 30 de abril de 1995. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- *El Museo Sorolla visita Valencia*. Valencia, Museo del siglo XIX, del 26 de noviembre de 2001 al 31 de marzo del 2002. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- (Ed.). *Joaquín Sorolla y la cornisa cantábrica*. Oviedo, Centro de Arte Moderno, del 9 mayo al 2 junio de 1996. Oviedo: Ayuntamiento, Fundación de Cultura, 1998.
- *Sorolla paisajista*. Segovia, Torreón Lozoya, del 15 de junio al 19 de agosto 2001. Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural, DL 2000a.
- *Sorolla paisajista*. Valencia, Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia; Castellón, Museo de Bellas Artes; Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina, marzo-agosto de 2002. Valencia: Instituto Portuario de Estudios y Cooperación, Autoridad Portuaria de Valencia, DL 2000b.
- SERRALLER, Francisco (Aut.). *Sorolla, Zuloaga, dos visiones para un cambio de siglo*. Bibao, Museo de Bellas Artes, 1998; Madrid, 1998. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Fundación Mapfre (Org.). Madrid: Fundacion cultural Mapfre Vida, 1998.

- SOCIEDAD ESTATAL LISBOA '98 (ORG.). *Los 98' ibéricos y el mar*. Exposición Mundial de Lisboa 1998, Pabellón de España, del 3 de agosto al 30 de septiembre. Madrid: Comisaría General de España en la Expo de Lisboa '98, DL 1998.
- Sorolla - Zorn*. Madrid, Museo Sorolla, del 4 marzo al 3 mayo de 1992. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, 1992.
- STUART Y FALCÓ, DUC DE BERWICK Y DE ALBA, Santiago (Ed.). *Catálogo histórico y bibliográfico de la exposición internacional de Barcelona, (1929-1930)*. Madrid: s.n., Olózaga impr., 1931-1933.
- SUTTON, Peter C. (Dir.). *Masters of 17th century Dutch landscape painting*. Amsterdam, Rijksmuseum, October 2, 1987 - January 3, 1988; Boston, Museum of Fine Arts, February 3 - May 1, 1988; Philadelphia Museum of Art, June 5 - July 31, 1988. Boston: Museum of Fine Arts, 1987.
- ; LOUGHMAN, John (Auts.). *El siglo de oro del paisaje holandés*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994.
- TAPIÉ, Alain; Alain CORBIN; Armand FRÉMOND (Dir.). *Désir de rivage : de Granville à Dieppe : le littoral normand vu par les peintres entre 1820 et 1945*. Ville de Caen, Musée des Beaux-Arts, du 1er juin au 31 août 1994. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Caen: Musée des Beaux-Arts, 1994.
- Un siglo de arte español (1856-1956): Primer centenario de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- Un siglo de pintura y escultura valencianas al través de los pensionados de la Excma. Diputación Provincial de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1946.
- VESCOVO, Marisa (Dir.). *Luci del Mediterraneo*. Torino, 1997. Milano: Electa, 1997.
- VÉLEZ, Pilar (Aut.). *La mirada complacida y la mirada inquieta: La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*. A Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña, 1999. A Coruña: Museo de Belas Artes da Coruña, DL 1999.
- WEISBERG, Gabriel P. (Com.). *Japonism. Japanese influence on french art 1854-1919*. Catálogo de Exposición ?. Cleveland, 1975.
- WILSON-BAREAU, Juliet; David DEGENER (Dir.). *Manet and the sea*. Chicago, Art Institute; Philadelphia Museum of Art; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh. Philadelphia: Departement of Publishing, Philadelphia Museum of Art, 2004.
- WILTON, Andrew (Com.). *Catálogo de la exposición Turner and the sublime*. Art gallery of Ontario, Toronto, 1 November 1980-4 January 1981, Yale center for British art, New Haven, 11 February-19 April 1981, the British museum, London, 15 May-20 September 1981. London: British Museum, 1980.
- *Catálogo de la exposición Painting and poetry, Turner's Verse book and his work of 1804-1812*. London: Tate Gallery, 1990.
- ZABALA, Arturo (Com.). *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1965.

Prensa Valenciana de la Época

ALFONSO, Luis. “Artes valencianas. La exposición de la Feria de Julio”. *Las Provincias*, 30 de julio de 1871.

Almanaque de Las Provincias, 1884, Pabellón de Bellas Artes.

Almanaque de Las Provincias, 1884, pág. 307.

Almanaque de Las Provincias, 1885, pág. 308.

Almanaque de Las Provincias, 1900–1901, pág. 366, “Necrológica del pintor Rafael Monleón”.

ARACELI, Gabriel. *Las Bellas Artes*, 2 de febrero de 1895.

“Necrológica”. *Archivo de Arte Valenciano*, Enero-Diciembre 1924.

Boletín Revista del Ateneo, 30 abril 1870, pág. 95.

Diario Mercantil, 15 de julio de 1864.

Diario Mercantil, 24 de enero de 1865.

Diario Mercantil, 31 de enero de 1866.

Diario Mercantil, 31 de enero 1866, pág. 2.

Diario Mercantil, 29 de octubre de 1867.

Diario Mercantil, 29 de octubre 1867, pág. 2.

Diario Mercantil, Gacetilla, 18 de junio de 1867.

“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 30 de mayo de 1887, Nr. 20.

La Ilustración española y americana, 30 de julio de 1871.

Diario Mercantil, 18 de febrero de 1871.

Diario Mercantil, 27 de mayo de 1871.

Diario Mercantil, 2 de agosto de 1871.

Diario Mercantil, 18 de julio de 1871.

Diario Mercantil, 9 de abril de 1871.

Diario Mercantil, 29 de julio 1879.

Diario Mercantil, 31 de julio 1879.

Diario Mercantil, 7 de abril 1881.

Diario Mercantil, 20 de octubre 1882.

Diario Mercantil, 26 de octubre 1882.

“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 30 de julio de 1882.

“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 2 de agosto de 1882.

Diario Mercantil, 18 de abril 1884.

Diario Mercantil, 12 de junio 1885.

Diario Mercantil, 3 de junio 1885.

Diario Mercantil, 6 de mayo 1886.

Diario Mercantil, 20 de julio 1886.

“Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 2 de diciembre de 1887.

“Los pintores valencianos”. *Diario Mercantil*, 18 de abril 1888, pág. 23.

El Clamor, 23 de octubre 1892.

El Clamor, 7 de noviembre 1892.

El Liberal, 22 de octubre 1892.

“Exposición permanente del Círculo de Bellas Artes”. *La Ilustración Valenciana. Ciencias, Letras y Artes*, 14 de julio de 1894.

FERRER Y BIGNÉ, Rafael. “Las Bellas Artes”. *Diario Mercantil*, 31 de enero de 1867.

Gaceta valenciana, 4 de agosto de 1878.

La Opinión, 22 de enero 1865, Nr. 164, pág. 3.

Las Bellas Artes, Vol. IV, ? 1888.

Las Bellas Artes, Vol. IV, 1867.

Las Bellas Artes, Vol. IV, abril 1884.

Las Provincias, 19 de enero de 1865.

“Noticias locales”. *Las Provincias*, 23 de junio de 1867.

Las Provincias, 14 de enero de 1868.

Las Provincias, 24 de diciembre de 1868.

Las Provincias, 18 de julio de 1871.

Las Provincias, 27 de julio de 1871, pág. 2.

Las Provincias, 30 de julio de 1871.

Las Provincias, 1 de agosto de 1871.

Las Provincias, 11 de febrero de 1874.

Las Provincias, 13 de febrero de 1874.

Las Provincias, 28 de octubre 1877.

Las Provincias, 28 de octubre de 1877.

Las Provincias, 18 de diciembre de 1877.

Las Provincias, 18 de febrero de 1877.

Las Provincias, 4 de marzo 1877.

Las Provincias, 22 de julio de 1879.

Las Provincias, 29 de julio de 1879.

Las Provincias, 3 de agosto de 1879.

Las Provincias, 5 de agosto de 1879.

Las Provincias, 10 de octubre de 1880.

Las Provincias, 4 de noviembre de 1880.

Las Provincias, 20 de noviembre de 1880.

Las Provincias, 15 de mayo de 1880.

Las Provincias, 25 de agosto de 1880.

Las Provincias, 5 de abril 1881.

“Exposición Nacional de BBAA de Madrid”. *Las Provincias*, 6 de abril 1881.

“Exposición Nacional de BBAA de Madrid”. *Las Provincias*, 20 de mayo 1881.

Las Provincias, 18 de julio de 1882.

Las Provincias, 18 de octubre 1882.

Las Provincias, 19 de octubre 1882.

Las Provincias, 18 de julio 1882.

Las Provincias, 18 de octubre 1883.

Las Provincias, 19 de octubre 1883.

Las Provincias, 16 de abril 1884.

Las Provincias, 17 de abril 1884.

Las Provincias, 1 de mayo 1884.

Las Provincias, 11 de junio de 1885.

Las Provincias, 14 de junio 1885.

Las Provincias, 18 de febrero de 1886.

Las Provincias, 13 de julio de 1886.

Las Provincias, 18 de julio de 1886.

Las Provincias, 25 de julio 1886.

Las Provincias, 10 de agosto de 1887.

- Las Provincias*, 11 de octubre de 1887.
- Las Provincias*, 30 de noviembre de 1887.
- Las Provincias*, 2 de diciembre de 1887.
- Las Provincias*, 22 de diciembre 1887.
- Las Provincias*, 20 de abril 1887.
- Las Provincias*, 24 de abril 1887.
- Las Provincias*, 12 de febrero 1888.
- Las Provincias*, 18 de febrero 1888.
- Las Provincias*, 11 de abril 1888.
- “Cuadros de los artistas valencianos de la Exposición Universal de Barcelona”. *Las Provincias*, 25 de abril 1888.
- Las Provincias*, 17 de julio 1888.
- “Exposición Nacional de BBAA de Madrid”. *Las Provincias*, 2 de septiembre 1888.
- “Exposición Nacional de BBAA de Madrid”. *Las Provincias*, 3 de septiembre 1888.
- Las Provincias*, 15 de abril 1889.
- Las Provincias*, 23 de abril 1890.
- Las Provincias*, 27 de octubre 1892.
- Las Provincias*, 29 de octubre 1892.
- Las Provincias*, 1 de noviembre 1892.
- Las Provincias*, 5 de noviembre 1892a.
- Las Provincias*, 5 de noviembre 1892b.
- Las Provincias*, 10 de agosto de 1893.
- LLORENTE, “VALENTINO”, Teodoro. “Artistas valencianos. Un pintor, un escultor y un arquitecto”. *Revista de Valencia*, Vol. Año II, 1 de noviembre 1880, págs. 28–33.
- “Los artistas valencianos en la Exposición Nacional de 1881”. *Revista de Valencia*, Vol. Año II, 1 de marzo 1881, págs. 237–242.
- “La Exposición de Bellas Artes se cerró ayer”. *Las Provincias*, 3 de agosto 1893.
- QUEROL, A.. *Revista de Valencia*, 1 de enero de 1881a.
- *Revista de Valencia*, 29 de diciembre de 1881b.
- *Revista de Valencia*, 1 de julio de 1882a.
- “Los artistas valencianos en Madrid”. *Revista de Valencia*, 1 mayo 1882b, págs. 278–282.
- Revista de Valencia*, 1 de abril de 1881.

Revista de Valencia, 1 de junio de 1881, págs. 380–384.

Revista de Valencia, 1 de agosto 1883, págs. 379–380.

SERRET, Nicasio. *Boletín Revista del Ateneo*, 30 abril 1874a, págs. 236–242.

—— “Exposición de Bellas Artes en el Ateneo”. *Las Provincias*, 27 de enero 1874b.

Valencia Ilustración, 21 de julio 1878.

Archivos consultados

ARCHIVO MUSEO NAVAL DE MADRID.

Signatura 2920, N° 30, 23 de Enero 1877.

Signatura 2920, N° 32, 1877.

Signatura 2920, N° 51, 30 de Octubre 1873.

Signatura 2925, N° 37, 12 de Enero 1887.

Signatura 2931-18, N° 1, 7 de Junio 1869.

Signatura 2931-18, N° 15, 6 de Mayo 1870.

Signatura 2931-18, N° 22, 26 de Diciembre 1873.

Signatura 2931-18, N° 27, 20 de Julio 1881.

Signatura 2931-18, N° 3, 15 de Julio 1869.

Signatura 2931-18, N° 43-48, 26 de Julio 1887.

Signatura 2931, N° 11, 23 de Mayo 1870.

Signatura 2931, N° 12, 13, 14, 14 de Mayo 1870.

Signatura 2931, N° 15, 6 de Mayo 1870.

Signatura 2931, N° 28, 7 de Diciembre 1881.

Signatura 2931, N° 49, 1 de Agosto 1887.

Signatura 2931, N° 50, 1 de Agosto 1887.

Signatura 2931, N° 56, 10 de Agosto 1892.

Signatura 2931, N° 57, 4 de Abril 1892.

Signatura 2931, N° 59, 9 de Agosto 1892.

Signatura 2931, N° 62, 18 de Agosto 1892.

Signatura 2931, N° 69, 12 de Septiembre 1892.

Signatura 2931, N° 7, 20 de Mayo 1870.

Signatura 2931, N° 70, Diciembre 1892.

Signatura 2931, N° 9, 28 de Mayo 1870.

Signatura N° 001, 23 de Diciembre 1873.

Signatura N° 48, 22 de Abril 1869.

ARCHIVO PERSONAL DE LA FAMILIA FERRER-AMBLAR.

Documentos y Obra Gráfica.

ARCHIVO REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA.

Legajo N° 166/1/3.

Legajo N° 166/8/8.

Legajo N° 42.

Legajo N° 46.

Legajo N° 47.

Legajo N° 47/5/11.

Legajo N° 47/6/10.

Legajo N° 47/8/2pp.

Legajo N° 48.

Legajo N° 49.

Legajo N° 53.

Legajo N° 53/9/1AH.

Legajo N° 77.

Legajo N° 77/7/127G.

Legajo N° 78.

Legajo N° 78/4/107.

Legajo N° 78/5/68.

Legajo N° 83-A.

Legajo N° 83-A/17.

Legajo N° 83-B.

Legajo N° 83-B/1/30C.

Legajo N° 83-B/1/35.

Legajo N° 83-B/1/37.

Legajo N° 83-B/2/10A.

Legajo N° 83-B/2/55.

Legajo N° 83-B/2/68.

Legajo N° 83-B/2/68E.

Legajo N° 83-B/2/9.

Legajo N° 88.

Legajo N° 89.

Legajo N° 89-B/1/35-A.

Legajo N° 89-B/1/35B.

Legajo N° 89-B/2/8A.

Legajo N° 89/1/29.

Legajo N° 89/2/37.

Legajo N° 89/3/20.

MUSÉE DE LA MARINE DE PARIS.

Expediente personal de Rafael Monleón Y Torres.

MUSÉE D'ORSAY, PARIS.

Expediente Pintores españoles.

Índice alfabético

- Abélès, Luce, 45, 248
Abril, Manuel, 517, 520, 753
Abril Blasco, Salvador, 341, 369, 446, 455, 712
Acereda, A., 334, 753
Agramunt Lacruz, Francisco, 481, 624, 715, 757
Aguilar Civera, Inmaculada, 8, 314, 442, 443, 711–713, 716
Aguilar García, M^a Dolores, 233
Aguilera Cerní, Vicente, 327, 349, 384, 501–503, 624, 646, 653, 682, 687, 702, 705, 715, 759
Aguilera Fernández, Concepción, 86, 292, 564, 642, 708, 709, 724, 737
Alarcos, E., 42
Albizu, Edgardo, 10, 13, 14, 18, 19, 83, 114, 496
Alcántara, Francisco, 443, 446, 522, 709, 715, 717, 755
Alcahalí, (José Ruiz de Lihory), Baron de, 417, 458, 485, 564, 568, 624, 643, 682, 687, 692, 703, 710, 715, 759
Alcaide, José Luis, 316, 326, 327, 338, 384, 395, 397, 501–503, 514, 573, 576, 580, 582, 618, 624, 648, 671, 672, 682–684, 687, 692, 702, 703, 756, 757
Alcolea, Carlos, 22
Aldana, Salvador, 403, 489, 564, 568, 580, 624, 684, 687, 689, 692, 702, 703, 706, 708, 709, 711, 715, 759
Aledo, Guillermo de, 233
Alexander, Robert, 496
Alfonso, Luis, 319, 321
Alonso Laza, Manuela, 481, 757
Alvarez, Diego, 339
Ambrière, Madeleine, 240, 260, 401, 551
Anonyme, 407, 426
Ansel, Yves, 137
Antolín Paz, Mario, 703
Appleton, Jay, 19, 20
Araceli, Gabriel, 704
Arasse, Daniel, 116
Argan, Giulio Carlo, 116
Argullol, Rafael, 107, 224, 236
Arheim, Rudolph, 75, 82, 83
Arias Anglés, Enrique, 235, 321, 564, 568, 580, 624, 625, 642, 643, 684, 685, 689, 706, 707, 709, 715, 716, 724, 753, 756, 757
Armengou i Schuppisser, Mario, 233, 388, 624
Arnáiz, José Manuel, 316, 489, 573, 576, 580, 582, 618, 624, 643, 682, 684, 687, 692, 702, 703, 705, 707, 710, 711, 715, 756, 757, 759
Arnaldo, Javier, 225, 226
Assunto, Rosario, 11–13, 15, 26, 112, 141, 146, 149, 158, 189, 210, 211
Ateliers de l'imaginaire. Université Stendhal, 129, 138
Auden, Wystan Hugh, 55, 148, 151, 152, 429
Augeron, Mickaël, 274
Ayala, Ramón Pérez de, 382, 753
Ayuntamiento de Valencia, 632
Azaola, José Miguel, 28
Bénezit, Emmanuel, 415, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757, 759
Bachelard, Gaston, 2, 10, 26, 39, 43, 44, 103, 148, 171, 186, 188, 210, 233, 238, 255, 272, 276, 282, 340, 360, 363, 366, 367, 369, 373, 375, 418, 423, 436, 439, 448, 450, 451, 486, 506, 529, 543
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, 184
Balcou, Jean, 252
Baldry, Albert Lys, 243
Bandella, Monica, 155
Barón, Javier, 316, 624, 687, 703
Barañano, Kosme de, 381, 608
Barthèlemy, Guy, 143, 146, 148, 151, 153

- Basilio Gómez, Juan, 83
- Bayarri, Josép M^a, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753
- Bazin, Pierre, 47
- Becker, Felix, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757
- Beets, François, 496
- Beguín, A., 186
- Bellanger, Camille, 59
- Bellec, François, 46
- Belli, Gabriella, 137, 141, 157, 213
- Benito Doménech, Fernando, 633, 687
- Berko, Patrick, 143
- Bermingham, Ann, 46, 250
- Beruete y Moret, Aureliano de, 517, 624, 643, 753, 757
- Beurand, Patrick, 37
- Bisquert Oltra, Empar, 713
- Blain, Marie, 137, 204, 278, 527, 529
- Blain-Pinel, Marie, 137, 544
- Blanc, Charles, 426
- Blasco Carrascosa, J. A., 643
- Blumenberg, Hans, 280, 282, 287
- Bofill i Ferro, Jaume, 158
- Boira, Josep Vicent, 394
- Boix, Vicente, 682, 687
- Bonet, Juan Manuel, 22
- Bonet Solves, Victoria Eugenia, 315, 317–319, 321, 489, 624–626, 643, 687, 703, 704, 715, 753, 757, 759
- Bonnefoy, Yves, 179
- Borm, Jean, 212, 536
- Bornaz Baccar, Alia, 204
- Bort Vela, José, 339, 753
- Bosaglia, Rosana, 143
- Bouazaoui, Mohamed, 254, 258, 496
- Boulton Smith, John, 226
- Bouquillard, Jocelyn, 86, 95, 96, 247
- Brahimi, Denise, 419
- Braudel, Fernand, 340
- Breewington, Dorothy E. R., 415, 624, 715
- Breuille, Jean-Philippe, 643, 682, 753
- Brosse, Monique, 49, 68, 71, 74, 79, 151, 199, 204, 232, 252, 265, 274, 381, 427, 429
- Brucker, Nicolas, 149
- Brusatin, Manlio, 57, 181
- Buisine, Alain, 143
- Buren, Daniel, 245, 430
- Burnard, Chrystèle, 96, 121, 126, 180, 192, 211, 289, 423, 426, 446, 451
- Bussche, Willy van, 14
- Busse, Joachim, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757, 759
- Cabanne, Pierre, 643, 682, 753
- Cabello y Lapiedra, Luis M^a, 443, 715, 717
- Cabrera, Mercedes, 704
- Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante. Obra Social y Cultural, 326
- Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 312, 321, 556, 565, 580, 583, 586, 587, 591, 593, 632, 634, 640, 642, 684–686, 707, 710, 718
- Calle, Román de la, 8, 339
- Calvo Serraller, Francisco, 321, 624, 754
- Camón Aznar, José, 113, 121, 428, 496, 501, 643, 682, 753
- Campos, Carlos, 326
- Camps Miró, Teresa, 339, 340, 345, 459, 625, 633, 655, 656, 685, 687, 713, 716
- Carrascal, José María, 22
- Cars, Laurence des, 86, 87, 93–96, 241, 243, 247, 292
- Casado Alcalde, Esteban, 624
- Castañer López, Xesqui, 319, 713, 715
- Castro Flórez, Fernando, 9, 54, 81, 190, 214, 421
- Catalá, Alcayne, 442
- Catalán Martí, José Ignacio, 319, 625, 626, 687, 704, 715
- Catalá Gorgues, Miguel Angel, 463, 624, 703, 713, 715, 754
- Cauquelin, Anne, 18, 19
- Caveda, José, 314
- CCIM, 389
- Celis, Raphaël, 496
- Centre de recherche bretonne et celtique (Brest, Finistère); Université de Bretagne occidentale, Département de Lettres modernes, 252
- Centre de Recherches Michel Baude. Littérature et spiritualité, 143, 149, 152
- Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 180, 289, 419
- Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 580, 642, 684, 685, 707, 724
- Chauvin, Danièle, 105, 106, 221

- Chavarri, E. L., 463, 703
 Chenet, Françoise, 419
 Chenet-Faugeras, Françoise, 138
 Cheng, François, 537
 Chesneau, Ernest, 407, 426
 Chevalier, Jean, 296, 476
 Chudzikowski, Andrzej, 192
 Chueca Goitia, Fernando, 23
 Clair, Jean, 105, 217, 218, 222, 224, 229, 231
 Clark, Kenneth, 13
 Clay, Jean, 35, 39, 48, 96, 106, 199
 Clemens, Eric, 496
 Cnymmek, Götz, 754
 Cohn, Jonas, 112, 254, 496
 Collot, Michel, 112, 113, 124, 158, 178, 180, 289, 419
 Comas y Blanco, Augusto, 464, 482, 644, 689, 706, 755, 757
 Comité Español de Historia del Arte, 233, 314, 317, 319, 335, 411, 482, 625, 687, 703, 715, 720, 754, 757
 Commissariat Général, 625
 Conisbee, Philip, 283, 285, 423
 Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 68, 312, 316, 625, 632, 645, 647, 654-656, 681, 684, 685, 721
 Copeau, Jacques, 523, 721, 753
 Corbin, Alain, 46, 54, 55, 85, 107, 108, 116, 121, 232, 244, 245, 251, 253, 256, 264, 395, 472, 525, 532
 Corredor Guinard, Marie Rose, 71, 339
 Crespo, Francesc, 59
 Crespo Larrazabal, Manuel, 755
 Cruz, Vicente de la, 687, 715, 757
 Czymmek, Götz, 179
- d'Hélène, Richard, 46, 54, 232, 251, 264
 Décultot, Elisabeth, 141, 224
 Désirat, Dominique, 356
 Dagen, J., 252
 Damish, Hubert, 36, 39, 167, 170
 Darras, Jacques, 23, 204
 Daunais, Isabelle, 142, 143, 146, 151
 Davy, Marie Madeleine, 138, 155, 433, 439, 471
 Da Re, Maria Silvia, 27
 Degener, David, 93, 201, 239, 289
 Del Mar Borobia, María, 525, 754
 Deleuze, Gilles, 28, 246, 430
 Delmas, Catherine, 143, 151
- Delumeau, Jean, 54, 252
 Denison Champlin, Jr, John, 624
 Denizeau, Gérard, 101
 Derrida, Jacques, 82
 Desportes, Marc, 84
 De Giusti, Luciano, 155
 Dicenta y Vera, Luis, 326
 Diego, Emilio de, 625
 Diez, José Luis, 624, 715, 759
 Diputación Provincial de Pontevedra, 558, 625
 Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 702, 720, 748
 Dodille, Norbert, 143
 Domenech, Rafael, 331, 501, 517, 682, 753
 Donnadieu, Marc, 93
 Dottorini, Daniele, 399, 498, 537
 Dubar, Monique, 218, 229
 Duchet, Claude, 143
 Dufour-Kowalska, Gabriele, 106, 108, 172
 Dufrenne, Mikel, 100
 Dufwa, Jacques, 86
 Dujardin, Jules, 407, 426
 Durand, Gilbert, 105, 106, 209, 221, 238, 274, 282, 386, 429, 476, 477, 543
- Eliade, Mircea, 231, 476, 493
 Escalera Pérez, Reyes, 624, 643
 Escrivá, J. Ramón, 501, 683
 Escuela superior de Bellas Artes de San Carlos, 704
 Espí Valdés, Adrián, 443, 715
 Espinós, Antonio, 523, 753
 Espinós Díaz, Adela, 633, 687, 705, 709, 715
 Exposición Nacional de Bellas Artes 1864, 405, 625
- Fabbri, Paolo, 171
 Farhoud, Lily, 143
 Fendel, Ute, 179
 Fernández, Arantza, 631
 Fernández, Benigno, 114
 Ferreira, Miguel, 233
 Ferrer y Bigné, Rafael, 319, 626
 Flécheux, Céline, 96, 121, 126, 180, 192, 289, 451
 Fondation Cartier, 76, 167, 179
 Fondation Cartier pour l'art contemporain, 39, 76, 78, 160, 171, 181, 182, 196, 199
 Fornet, Emilio, 754

- Frémond, Armand, 54, 232, 395
 Fraipont, Gustave, 59
 Francés, J., 754
 Freedman, Luba, 119, 176
 Frick Art Reference Library (New York), 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757, 759
 Friedländer, Max J., 158
 Fritz, Jean-Marie, 99–101
 Fromentin, Eugène, 146
 Fundación Amigos del Museo del Prado, Coordinación, 490
 Fundación Banco Exterior, 142, 632, 633
 Fundación Central Hispano, 618
 Fundación Kutxa - Caja Gipuzkoa, 335, 337, 525, 754
 Fuster, Antonio F., 334, 523, 753

 Gómez Frechina, José, 633, 687
 Gaillard, Aurélia, 423
 Gallego, Julián, 328, 489, 491, 643, 644
 Gallini, Brigitte, 22, 23
 Garín Ortiz de Taranco, Felipe M^a, 18, 312, 315, 403, 457, 463, 464, 556, 564, 565, 568, 580, 583, 586, 587, 591, 593–596, 624, 629, 643, 682, 684, 687, 692, 702, 703, 705, 707, 710, 711, 715, 718, 753, 754
 Garín, Felipe, 312, 315
 Garín Llombart, Felipe Vicente, 655, 683, 703
 García, Manuel, 311, 315, 403, 464, 625, 643, 682, 687, 703, 715, 754
 García Alcaraz, Ramón, 344, 489, 490, 492, 628, 630–632, 643, 644
 García Vargas, Ricardo, 682
 Gascón Pelegrí, Vicente, 643, 682, 753
 Gavara Prior, Joan J., 489, 644
 Generalitat Valenciana, 326, 327, 338, 395, 501, 503, 514, 645–658, 660–683
 Georgel, Pierre, 239, 292
 Gerli, E. Michel, 720, 748
 Gheerbrandt, Alain, 296, 476
 Gil, Rodolfo, 753
 Gil Salinas, Rafel, 314, 442, 443, 711
 Goedde, Lawrence Otto, 47, 265
 Goethe, Johann Wolfgang von, 57
 Goldin, Marco, 59, 68, 70, 76, 339
 González de Canales, Fernando, 410, 557–563, 569, 571, 575, 577, 581, 599–606, 613, 616–618, 630, 708
 González, Carlos, 405, 408, 518, 624
 González-Aller, José Ignacio, 411, 558, 560–563, 575, 577, 602, 607–612, 616, 618, 625, 630, 708
 González López, Carlos, 518, 754
 González Martí, Manuel, 403, 408, 410, 414, 458, 501, 624, 625, 682, 687
 Gracia Beneyto, Carmen, 312, 314, 315, 326, 328, 329, 331, 342, 343, 354, 384, 385, 403, 407, 410, 458, 464, 501–503, 517, 518, 520, 580, 625, 643, 663, 671, 672, 675, 680, 682, 683, 687, 703, 716, 753, 754
 Granier-Husson, Danièle, 753
 Groom, Gloria, 93, 239
 Groupe d'études et de recherches britanniques, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, 111, 212, 401, 536, 544, 551
 Guiffrey, Jules Joseph, 407, 426
 Guillén, Esperanza, 81, 105, 213, 224, 254, 264, 266, 279, 280, 421, 427, 438
 Guillén Tato, Julio, 624, 716
 Guillot Carratalá, José, 753
 Gunthert, André, 241
 Gutiérrez Burón, Jesús, 314, 317–319, 411, 482, 624, 625, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 754, 757, 759

 Haes, Carlos de, 246
 Haffner, Léon, 15, 65
 Hamilton, James, 304
 Hapkemeyer, Andrea, 177, 179, 212
 Haudiquet, Annette, 86, 87, 93–96, 241, 243, 247, 292
 Havard, Henry, 192
 Hee-Kyung, Kim, 258, 262, 437, 472
 Heidegger, Martin, 2, 191
 Heras Esteban, Elena de las, 319, 625, 626, 687, 704, 715
 Hernández Polo, José, 753
 Hofmann, Werner, 224, 225
 Holquist, Michael, 184
 House, John, 45, 248
 Huygues des Étages, Marie-Françoise, 233

 Ibáñez, Abellán, 624
 Iglesias, M^a Carmen, 569, 634
 Igual Úbeda, Antonio, 403, 643, 703, 716
 Institut Valencià d'Art Modern - Centre Julio González; San Diego Museum of

- Art, 329, 331, 343, 354, 517, 518, 520, 753, 754
- Isham, Howard, 55, 235, 283
- IVAM Centre Julio González, 326, 502, 644, 683, 710, 716, 754
- Ives, Colta Feller, 86
- Jiménez, José, 304
- Jiménez Burillo, Pablo, 520, 754
- Jolivet, Régis, 254
- Jones Harvey, Eleanor, 105, 218, 222, 224, 231
- Juan y Peñalosa, Javier de, 410, 414, 625
- Juan Martorell, Juan Manuel, 466
- Kandinsky, Wassily, 57, 177, 185
- Karsten, Harries, 254
- Kaucisvili Melzi d'Eril, Francesca, 27
- Kayser, Christine, 34, 39, 125, 163, 167, 172
- Kemp, Martin, 116
- Keyes, George S., 192, 266, 389
- Korthals-Altes, L., 470
- Koyré, Alexandre, 112, 170, 527
- Kunz, Stephan, 39, 167, 179
- Kuon, Peter, 155
- Kvaerne, Per, 226
- López Chuchurra, Osvaldo, 117, 119, 121, 122, 127
- López Mezquita, J. M., 643
- López Vázquez, (Com.), José Manuel, 312
- Lafuente Ferrari, Enrique, 718, 748, 754
- Lambotte, Marie-Claude, 179
- Lange, Marit, 226
- Lecarpentier, Charles-Jacques-François, 23, 36, 49, 50
- Leder, Helmut, 177, 179
- Legrain, Dominique, 54
- Levéé, Philippe, 389
- Levinas, Emmanuel, 258
- Levine, Steven Z., 283, 423
- Leys, Simon, 204
- Le Bihan, René, 114, 224
- Lichtenstein, Jacqueline, 39, 76, 160
- Litvak, Lily, 49, 51, 86, 136, 326, 331, 335, 339, 395, 490
- Llorens Serra, Tomás, 520, 631, 755
- Llorente, "Valentino", Teodoro, 325, 502, 517, 704
- Lochnan, Katharine, 45, 234, 248, 392
- Logiou, Laurent, 93
- Losada Aranguren, José M^a, 328, 501, 502, 647, 654, 657, 668, 682, 683
- Lotman, Iouri, 10
- Loughman, John, 192, 266, 389
- Lozoya, Marqués de, 624, 685, 687
- Lucas Sánchez, E., 753, 754
- Luginbühl, Yves, 7, 8
- Luze, Gwenola de, 389
- Mèredieu, Florence de, 57
- Madélenat, Daniel, 507
- Maderuelo, Javier, 213, 248, 420
- Magro Martín, Pilar, 316, 318, 404, 408, 414, 489, 556, 560, 564–566, 568, 570, 571, 573, 576, 580, 582–589, 591, 593–597, 617, 618, 624, 629, 630, 632, 643, 682, 684, 685, 687, 703, 706–711, 715, 718, 720, 723, 724, 748, 749, 753, 756, 757, 759
- Malmanger, Magne, 226
- Mantz, Paul, 407, 426
- Marie, Jean, 15, 65
- Marie-Ceciello-Bachy, 96, 121, 126, 180, 192, 211, 289, 423, 426, 446, 451
- Martí, Montse, 405, 408, 518, 624
- Martínez Martínez, Francisco José, 247
- Martín Velázquez, Carmen, 312
- Martí Aixela, Montse, 518, 754
- Martinez Hidalgo, José M^a, 233
- Masson, Pierre, 137, 204, 278, 527, 529
- Melida, José Ramón, 418, 625, 682, 716
- Merleau-Ponty, Maurice, 1, 10, 16, 180–182, 191, 348, 349, 361, 362, 384, 401, 438, 472, 486, 536, 543
- Michelet, Jules, 47, 53, 190, 204, 362, 375
- Milani, Raffaele, 12, 13, 23, 34, 49, 50, 59, 84, 192, 427
- Molinari, Danielle, 239, 292
- Molinuevo Martínez de Bujo, José Luis, 224, 280, 288, 439
- Monfort Belenguer, Juan Bautista, 311
- Monleón y Torres, Rafael, 417, 425, 624
- Montaldo, Federico, 624
- Monterroso Montero, Juan M., 312
- Morales y Marín, José Luis, 703
- Morales Folguera, José Miguel, 624, 643
- Morell, Miguel, 54
- Moreno, Carlos, 326
- Moreno Mendoza, Arsenio, 71, 339
- Moura, Jean-Marc, 143, 218, 229, 241

- Muñoz, Abelardo, 753
 Muñoz Degrain, Antonio, 643
 Muller, Priscilla, 329, 331, 343, 354, 517, 518, 520, 753, 754
 Murray Schafer, Robert, 99–103, 386
 Musée Marey et des Beaux-Arts de Beaune, 83, 98
 Musées de Marseille, 76, 80
 Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 704, 716
 Nasjonalgalleriet (Oslo), 226
 Nauroy, Gérard, 143
 Navarro Granell, Alicia, 321, 625
 Nicolson, Marjorie Hope, 112, 138, 254
 Octavio Picón, Jacinto, 481, 482, 756, 757
 Olalla Gajete, Luis F., 638, 639, 643
 Ollivier, A., 146
 Orcel, Michel, 100–102, 398
 Orihuela, Mercedes, 705, 709, 715
 Ossorio y Bernard, Manuel, 316, 405, 563, 564, 568, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757
 Overath, Angelika, 78
 Páez Ríos, Elena, 621–623
 Pérez Rojas, Francisco Javier, 326–328, 338, 384, 390, 395, 397, 459, 489, 491, 501–503, 514, 517, 518, 520, 523, 633, 643, 645–658, 660–683, 687, 704, 718, 720, 754, 759
 Pando Despierto, Juan, 26, 179, 181, 496
 Panovsky, Erwin, 116, 170
 Pantorba, Bernardino de, 390, 481, 517, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 718, 720, 721, 753, 757, 759
 Pastoureaux, Michel, 75
 Patin, Sylvie, 45, 248
 Patuel Chust, Pascual, 8, 314, 442, 443, 711–713, 716
 Paya, Carlos, 326
 Peñalver Gómez, P., 496
 Peel, Edmund, 329, 331, 343, 354, 517, 518, 520, 753, 754
 Pena, Carmen, 490
 Pena López, Carmen, 136, 158
 Pepall, Rosalind, 105, 231
 Perkins, Charles C., 624
 Pertry, Gunter, 14
 Petey-Girard, Bruno, 149
 Picatoste, Felipe, 177
 Pilato Tranco, Armando, 715
 Pilon, Martine Pierre, 221, 229
 Pimentel Lalinde, Luis, 325, 463, 466, 689, 690, 692, 693, 697, 701–703
 Pinzari, Vincenzo, 255
 Piqueras Gómez, M^a Jesús, 315, 403, 404, 410, 458, 464, 625, 687, 704, 716, 757, 759
 Plácido, Juan de, 390, 517, 520, 523, 718, 720, 754
 Planchon de Font-Réaulx, Dominique, 86, 87, 93–96, 241, 243, 247, 292
 Pomarède, V., 70, 339
 Pons Sorolla-Arnau, Francisco, 522, 753, 754
 Pons-Sorolla, Blanca, 340, 341, 379, 517, 718, 753
 Pons Sorolla, Francisco, 329, 331, 343, 354, 517, 518, 520, 753, 754
 Poulet, Georges, 534
 Puente, Joaquín de la, 321
 Querol, A., 415, 435, 564, 598, 626
 Quesada, Luís, 580, 625, 642, 643, 684, 685, 707, 724
 Rétat, Laudice, 149
 Réunion des Musées Nationaux et le British Council, 45, 248
 Réunion des Musées Nationaux, Ville de Nantes, Région des Pays de la Loire, Région Émilie-Romagne et Ville de Plaisance, 223
 Racault, Jean-Michel, 423
 Ramos Irizar, Agustín, 29, 71
 Rassam, Joseph, 447, 448
 Real Sociedad Económica de Amigos del País, 704
 Rella, Franco, 137, 141, 157, 213
 Repp-Eckert, Anke, 179
 Revilla, Federico, 15
 Reyero, Carlos, 405, 414, 520, 624, 625, 682, 721, 723, 754
 Ribner, Jonathan, 234, 392
 Ribon, Michel, 29, 179, 238, 254, 280, 335, 429, 433, 435, 493, 536
 Richard, Hélène, 264
 Rico De Estasen, J., 754
 Rigoli, Juan, 137

- Rincón, Wifredo, 568, 643, 689, 706, 709, 716, 756, 757
- Rincón García, Wifredo, 564, 624, 643, 703, 715, 753
- Riout, Denys, 39, 171, 182, 196, 199
- Rodríguez García, Santiago, 489, 633, 634, 636, 639, 643
- Roger, Alain, 18
- Roig Condomina, Vicente, 318, 319, 322, 405, 441, 464, 625
- Romagoli, Sergio, 114
- Rosemblum, Robert, 108
- Rouch, Jules, 39
- Roux, Amiral André, 389
- Royo Villanova, Mercedes, 709, 715
- Rubio Aragonés, Juan Carlos, 234, 235
- Ruskin, John, 39, 167
- Russell, Margarita, 192, 265
- Sánchez de Muniain, José María, 16, 18, 34, 60, 81–83, 155, 160, 167, 211–213, 421, 446
- Sánchez Trigueros, José Antonio, 481, 485, 715, 757, 759
- Saavedra Rey, (Coords.), Segundo, 312
- Sabán, Guadalupe, 705, 715
- Sagardía, 101
- Saint-Girons, Baldine, 11, 96, 113, 121, 126, 180, 192, 211, 212, 289, 423, 426, 446, 451
- Saint-Lu, André, 753
- Sala de Arte Hoyo, 689, 693, 704
- Sala Prat, 704
- Sala Rodilla, 704
- Sala, Charles, 225
- Sanchís Pallarés, Antonio, 326
- Sanchez Meca, Diego, 239
- Santa-Ana y Álvarez-Ossorio, Florencio de, 334, 337, 517, 518, 520, 522–524, 718–721, 724–728, 730–735, 737, 739, 742, 744, 745, 747, 749–754
- San Román, Conde, 481, 482, 756, 757
- Saur, K. G., 316, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757, 759
- Sauret Guerrero, Teresa, 489
- Sautreau, Serge, 252
- Schneider, Pierre, 111, 114–117, 121, 288, 289
- Schurr, G rald, 643, 682, 753
- Schusterman, Ronald, 111, 401, 551
- Selma, José Vicente, 155, 157, 283, 423
- Serra, Amadeo, 394
- Serret, Nicasio, 321, 626
- Shepard Keyes, George, 192
- Show-Lien, Gau, 221, 544
- Shusterman, Ronald, 111, 212, 401, 536, 544, 551
- Siganos, André, 105, 129, 138
- Sim , Trinidad, 517, 753
- Solís, Diego Romero de, 339
- Sparvoli, Eleonora, 27
- St ckelberger, Johannes, 39, 167, 179
- Sutherland, Lyall, 259
- Sutton, Peter C., 192, 266, 389
- Tapi , Alain, 54, 232, 395
- Thieme, Ulrich, 624, 643, 682, 687, 703, 715, 753, 757
- Thompson, James, 146
- Thornton, Lynne, 143
- Tippetts, M  Antoinette, 68, 71, 204
- Tomás, Facundo, 312, 315
- Topping, Margaret, 143
- Tormo y Monz , El s, 624, 703, 715, 753
- Tranchant, Mathias, 274
- Tsutatan, Noriko, 22, 23
- Tubino, Francisco M , 490, 624
- Tymieniecka, Anna-Teresa, 10, 13, 14, 18, 19, 83, 114, 496
- Ubeda de los Cobos, Andr s, 335, 720, 754
- Université de la Réunion, Faculté des lettres et sciences humaines, 143
- Université de Nantes, 137, 204, 278, 527, 529
- Valéry, Paul, 232, 493
- València Museu Sant Pius V, 390, 517, 520, 523, 718, 720, 754
- Valenciennes, Pierre-Henri de, 26, 29, 30, 33, 36, 45, 59, 63, 163, 357
- Vernois, Solange, 83
- Veyran, Leon de, 15, 317, 418, 624, 753
- Vidal Corella, Vicente, 397
- Viegnes, Michel, 152
- Vierne, Simone, 129, 138
- Vila Tr fach, Ibet, 339, 340, 345, 459, 625, 716
- Villain-Gandossi, Christiane, 54, 251
- Virilio, Paul, 182
- Vives, Francesc Almela i, 408
- Vollmer, Hans, 715

Wahl, Jean, 496
Wahl, Marcelle, 83
Waldenfels, Bernhard, 183, 419, 516
Wantellet, Maurice, 129
Warrell, Ian, 304
Weisberg, Gabriel P., 86
Weiss, Allen, 171
Whitford, Frank, 86
Wichmann, Siegfried, 86
Wieber, Jean-Claude, 419
Williams, L., 753, 754
Wilson-Bareau, Juliet, 93, 201, 239, 289
Wilton, Andrew, 423
Wismer, Beat, 39, 167, 179
Wright, Barbara, 146

Yamanashi, Toshio, 22, 23

Zabala, Arturo, 501
Zacchetti, Enrica, 15
Zuber, Isabelle, 204
Zugaza Miranda, Miguel, 520, 754